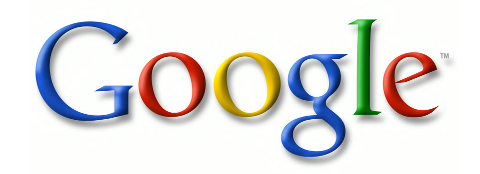
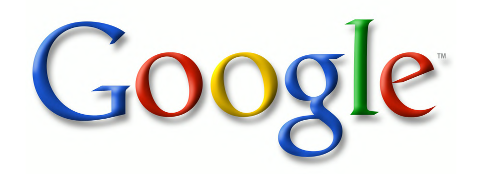
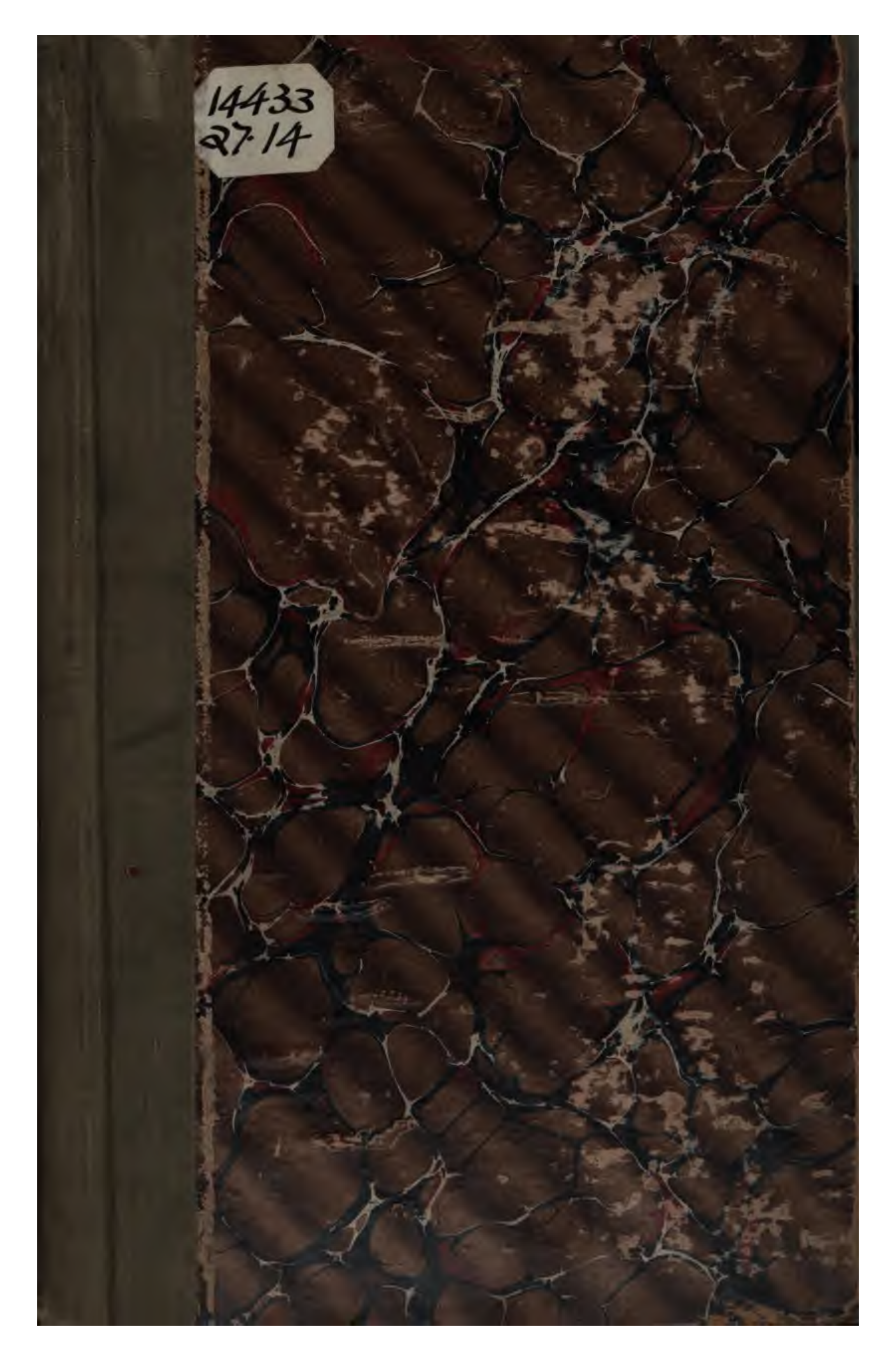
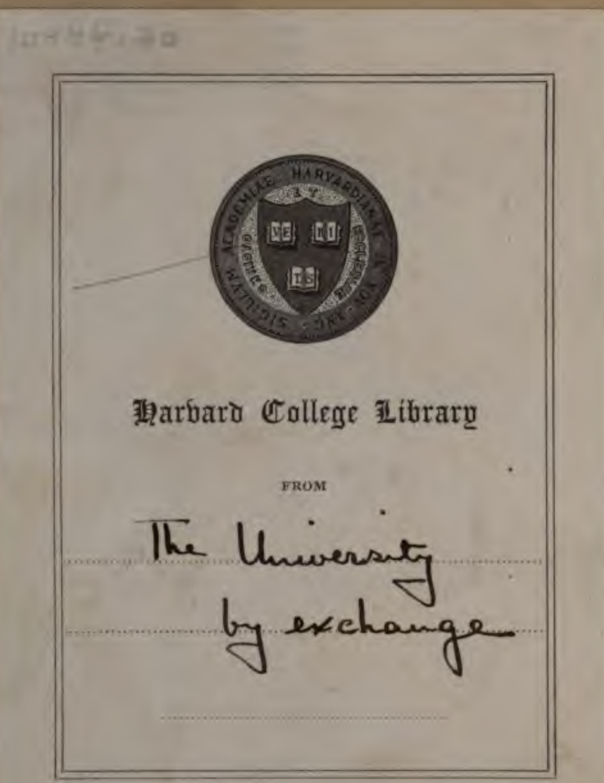














Die dramatische Behandlung der Ermordung des Herzogs Alessandro de' Medici durch seinen Vetter Lorenzino in der englischen Literatur (Tourneur, Shirley, Sheil).

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät

der

Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

von

Kurt Eckert
aus **Dirschau.**

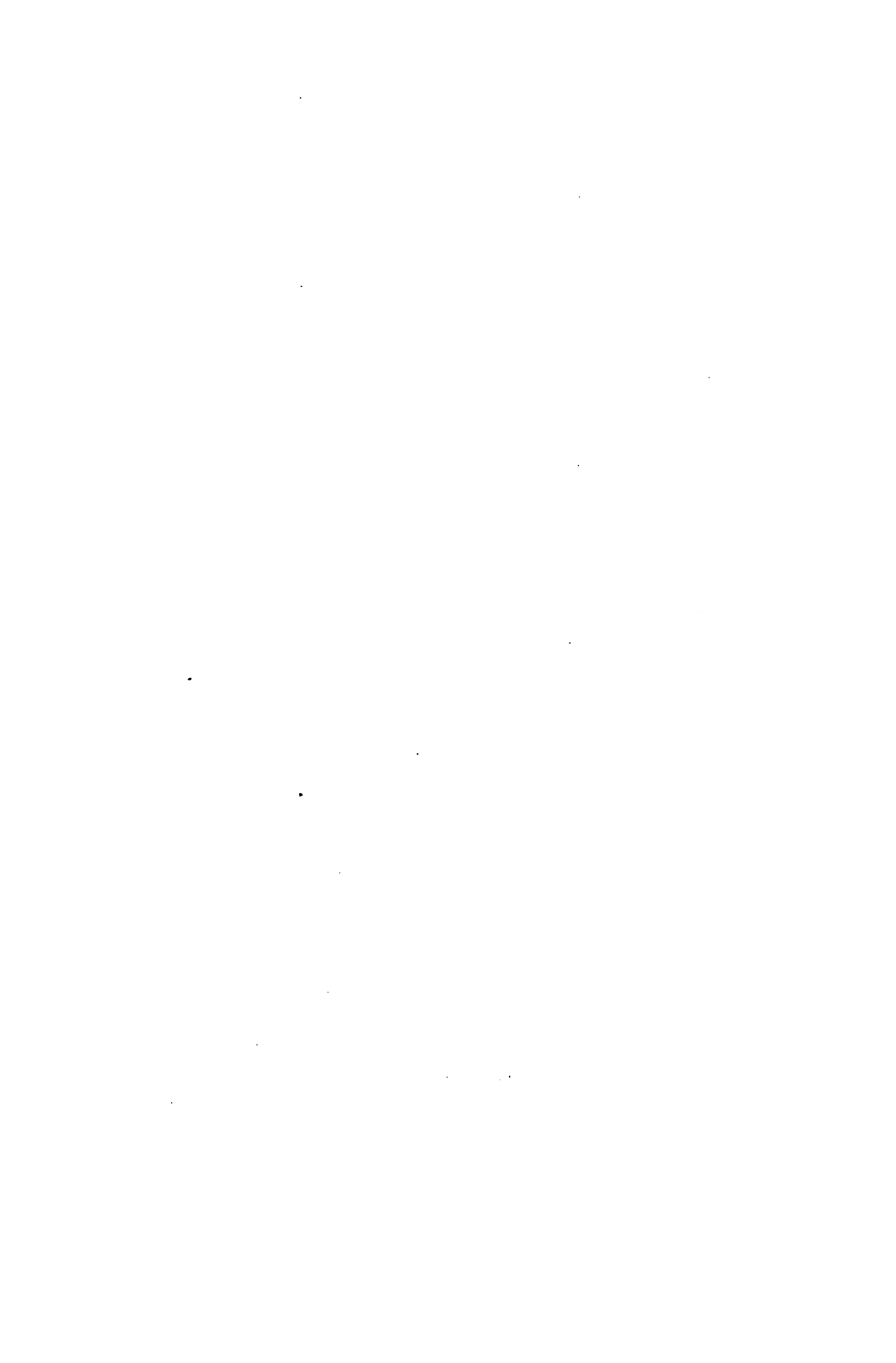
Königsberg i. Pr.
Hartungsche Buchdruckerei.
1907.

Gedruckt mit Genehmigung
der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität
zu Königsberg i. Pr.

Referenten: Prof. Dr. Kaluza.
Prof. Dr. Baumgart.

Meinen Eltern

zu eigen.



Der gewaltige Einfluss, den Italien im Zeitalter der Renaissance auf die englische Literatur ausübte, macht es erklärlich, dass die tragische Ermordung des Herzogs Alessandro de' Medici im Jahre 1537, durch die das berühmte Fürstenhaus der Mediceer bis in die innersten Grundfesten erschüttert wurde, in England eine doppelte Dramatisierung erfuhr. Im Jahre 1607 erschien in London als der erste und freieste Versuch einer dramatischen Bearbeitung Tourneurs *The Revenger's Tragedy*, der schon im Jahre 1630 unter dem Titel *The Traitor* ein den gleichen Stoff behandelndes Drama von Shirley folgte. Fast 200 Jahre ruhte der Stoff, bis ihn im Jahre 1819 ein Irländer, der Dichter Richard Lalor Sheil, unter Benutzung von Shirley's *Traitor* einer neuen Dramatisierung unterwarf, die unter dem Titel *Evadne, or the Statue* gedruckt und unter grossem Beifall aufgeführt wurde.

In völliger Unabhängigkeit von diesen englischen Dramen unternahmen in Frankreich der ältere Alexandre Dumas und Alfred de Musset zwei Dramatisierungen des Stoffes, unter denen die von Musset unter dem Titel *Lorenzaccio*[1]) veröffentlichte

---

1) Das Drama erschien zum ersten Male im Jahre 1834 gemeinschaftlich mit Comödien und Proverbes, die unter dem Titel *Un Spectacle dans un Fauteuil* zusammengefasst waren. Der Dichter behandelt darin den aus Varchis *Storia Fiorentina* entlehnten Stoff mit grosser historischer Treue und lässt in der Gestalt Lorenzinos deutlich den Einfluss von Shakespeares *Hamlet* erkennen. Vgl. Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*. Paris 1901 (Thèse).

weitaus die bedeutendere ist. Eine von der Dichterin George Sand unternommene Dramatisierung ist Fragment geblieben.

In vorliegender Arbeit sollen die englischen Bearbeitungen des Stoffes, nämlich Tourneurs *The Revenger's Tragedy,* Shirleys *The Traitor* und Sheils *Evadne, or the Statue* eingehender behandelt werden. Meine Aufgabe wird im wesentlichen die sein, diese Stücke in bezug auf die Auffassung des Motivs, auf ihre Vorzüge und Schwächen, sowie ihr Verhältnis zur Quelle und zu einander zu untersuchen.

Der Umstand, dass die zu behandelnden Dramen als die besten ihrer Verfasser bezeichnet werden, wird uns Gelegenheit geben, aus dem Vergleich dieser Werke einen Rückschluss auf die dichterische Bedeutung der drei Dichter zu ziehen. Insbesondere soll hier durch diesen Vergleich ein Beitrag zu der Shirley betreffenden Kritik gegeben werden, die erst in neuerer Zeit, nach langer Verkennung seiner Bedeutung unter den nachshakespeareschen Dichtern beginnt, ihm eine gerechtere Würdigung zu teil werden zu lassen.

Da es sich nicht um eine sprachliche Untersuchung handelt, so habe ich mich bei der Besprechung von Tourneurs *The Revenger's Tragedy* und Shirleys *Traitor* der in der *Mermaid Series* in moderner Orthographie veranstalteten Neuausgaben bedienen können:

The Best Plays of Webster and Tourneur. With an Introduction and Notes by John Addington Symonds.[1])

1) Der Band enthält ausser *The Revenger's Tragedy* noch Tourneurs *The Atheist's Tragedy,* sowie Websters *The White Devil* und *The Duchess of Malfi.*

The Best Plays of James Shirley. With an Introduction by Edmund Gosse.[1])

Sheils Drama *Evadne, or the Statue* war mir in der von ihm selbst im Jahre 1819 veranlassten Ausgabe zugänglich.

Die den Stücken zugrunde liegenden geschichtlichen Tatsachen sind folgende:[2])

Nach der gewaltsamen Unterdrückung der in Florenz zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts herrschenden Unruhen setzten Kaiser Karl V. und der Papst Clemens VII. einen Medicäer, Alessandro de' Medici, an die Spitze der ehemaligen toskanischen Republik. Kaum hatte Alessandro seinen Thron einigermassen befestigt, so erregte er bald den grössten Unwillen seiner Untertanen; denn hatte er schon durch den Bau einer befestigten Zitadelle, die Bildung einer festen Miliz von ca. 10000 Mann, Zulegung einer Leibwache und Verbannung aller ihm missliebig gewordenen Vornehmen den Zorn der alten, angesehenen Geschlechter hervorgerufen, so zog ihm sein privates, ausschweifendes Leben vollends den Hass des ganzen Volkes zu. „Devoted to the indulgence of an amorous passion, he sought its gratification among women of all descriptions, married and unmarried, religious and secular; insomuch that

1) Ausser dem *Traitor* sind hier noch veröffentlicht Shirleys *The Witty Fair One, Hyde Park, The Lady of Pleasure, The Cardinal* und *The Triumph of Peace.*

2) Nach Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici,* vol. II. und Reumont, *Geschichte Toskanas,* 1. Teil. Beide gehen in der Schilderung der Mordtat im wesentlichen auf Varchis *Storia Fiorentina* und ein den gleichen Titel tragendes Geschichtswerk von Ammirato zurück. Varchis Beschreibung der hier in Frage kommenden Vorfälle war mir in einer die Hauptsachen wiedergebenden französischen Übersetzung zugänglich, die einer Abhandlung von Lafoscade. *Le théâtre d'Alfred de Musset* als Anhang beigegeben ist.

neither rank nor virtue could secure the favourite object from his licentious rapacity."[1])

Trotz der immer grösser werdenden Unzufriedenheit wagte es jedoch niemand, mit offener Gewalt gegen den Herzog aufzutreten. Der einzige ernsthafte Gegner war Alessandros Vetter, der Kardinal Ippolito de' Medici, der sich trotz seiner priesterlichen Würde durch allerlei Ränke der Herrschaft in Florenz zu bemächtigen strebte. Bevor er jedoch einen entscheidenden Schlag führen konnte, starb er plötzlich an Gift, das ihm, wie vermutet wurde, auf Veranlassung Alessandros von einem Diener beigebracht worden war.[2])

Die Stellung des Herzogs war jetzt fester als je, nichts liess ahnen, wie nahe die Katastrophe bereits war, welche die Florentiner von ihrem Bedrücker befreien sollte. Alessandros unzertrennlicher Freund und Teilnehmer an allen seinen Ausschweifungen war sein Vetter Lorenzo, vom Volksmunde wegen seiner kleinen Gestalt Lorenzino oder Lorenzaccio genannt. Das Aussehen dieses Mannes war trotz seiner Jugend finster und abstossend. „His complexion was dark, his countenance serious; when he smiled it seemed to be by constraint."[3]) Aus nicht ganz aufgeklärten Gründen, an denen teils die Liebe zum unterdrückten Vaterlande, teils eigennützige Zwecke mitgewirkt haben mögen, fasste Lorenzino den Plan, den Herzog zu ermorden.

Mit grenzenloser Arglosigkeit ging der Fürst, obwohl man ihn auf das verdächtige Benehmen Lorenzinos aufmerksam gemacht hatte, in die ihm errichtete Falle. Am 7. Januar 1537 wurde er in der

1) Roscoe, II, 307.
2) Roscoe II, 306.
3) Roscoe II, 303

Wohnung Lorenzinos, in die er sich durch die Aussicht auf ein Liebesabenteuer leicht hatte locken lassen, durch den Vetter mit Hilfe eines zu dieser Mordtat gedungenen Bravos ermordet. Zu seinem Nachfolger wurde nach zwei Tagen der junge Cosimo de' Medici gewählt.

Lorenzino, der, um die Folgen seiner Tat abzuwarten, nach Venedig geflohen war, wurde als Staatsverräter geächtet und sein Haus dem Erdboden gleichgemacht. Die Furcht vor feindlichen Nachstellungen zwang ihn nach kurzer Zeit, Italien zu verlassen. Er floh nach Konstantinopel, von wo er jedoch bald wieder nach Venedig zurückkehrte. Dort wurde er nach elf Jahren von zwei florentinischen Soldaten ermordet, die den Tod Alessandros zu rächen vorgaben und sich durch ihre Tat den Dank Cosimos de' Medici erwerben wollten.

I. Tourneurs *The Revenger's Tragedy.*

Das Drama wurde im Jahre 1607 in das Londoner Buchhändlerregister eingetragen und trug bei einigen Aufführungen den Titel *The Loyal Brother.* Es ist uns in zwei wahrscheinlich vom Dichter selbst durchgesehenen Quartausgaben überliefert worden, die aus den Jahren 1607 und 1608 stammen. In betreff weiterer Ausgaben des Stückes verweise ich auf das *Dictionary of National Biography*, vol. 57, pag. 89.

Von Tourneurs Leben ist uns ausser den Daten des Druckes und der Aufführungen seiner Stücke nichts Genaueres bekannt. Der Dichter wurde wahrscheinlich 1575 geboren und machte im Jahre 1625 eine Expedition nach Cadiz mit, wurde aber bei der Rückkehr krankheitshalber in Kinsale an

Land gesetzt und starb in Irland 1626.[1]) Ausser *The Revenger's Tragedy* besitzen wir noch von Tourneur ein an Wert untergeordnetes Stück *The Atheist's Tragedy, or The Honest Man's Revenge.* Ein drittes Stück mit dem Titel *The Nobleman* ist verloren gegangen.

Tourneurs Name scheint bei den Zeitgenossen nicht in hohem Ansehen gestanden zu haben, denn

His fame unto that pitch so only raised
As not to be despised nor too much praised.[2])

Es ist daher anzunehmen, dass *The Revenger's Tragedy* sich bei dem damaligen Publikum keiner grossen Beliebtheit zu erfreuen hatte. Die „Grosse Revolution", welche durch das mehrfache Verbot theatralischer Aufführungen auf die englische dramatische Dichtung den nachteiligsten Einfluss ausübte,[3]) hatte zur Folge, dass das Stück vollkommen der Vergessenheit anheimfiel.

Inhaltsangabe.

Personen: The Duke.
Lussurioso, the Duke's Son.
Spurio, a Bastard.
Ambitioso, the Duchess' Eldest Son.
Supervacuo, the Duchess' Second Son.
The Duchess' Youngest Son.
Vendice, Hippolito } Brothers of Castiza.
The Duchess.
Castiza.
Gratiana, Mother of Castiza.

Scene — A City of Italy.

I. Akt: An der Spitze des Staates steht ein zwar hochbetagter, aber nur nach Befriedigung seiner

1) Thompson, *A History of English Literature,* 237 bis 238 und *Dict. of Nat. Biogr.* vol. 57, 87/89.

2) Symonds in *Mermaid Series,* Einl. S. VII.

3) Vgl. Körting, S. 253.

sinnlichen Leidenschaften trachtender Herzog, dessen Beispiel die Sitten der ganzen Familie von Grund aus verderbt hat. Böse Früchte trägt besonders seine zweite Heirat, die der Anlass eines tödlichen Zwiespaltes zwischen Lussurioso, seinem Sohne aus erster Ehe, seinem unehelichen Sohne Spurio und den drei ihm von der jetzigen Herzogin in die Ehe gebrachten Stiefsöhnen ist. Sie alle streben nach dem Throne, einer ist dem anderen im Wege.

Einen Begriff von dem Treiben der herzoglichen Familie gibt das Verhalten des jüngsten Sohnes der Herzogin, der die tugendhafte Gemahlin des edlen Antonio geschändet und zum Selbstmorde getrieben hat. Trotz seines frechen Betragens vor dem Gerichtshofe lässt der Herzog einstweilen das Urteil aufschieben, geht jedoch nicht auf die Bitten seiner Gemahlin ein, ihn völlig zu begnadigen. Die Wut und sittliche Verworfenheit der Herzogin zeigt sich in ihrer Unterredung mit dem Bastard Spurio, in der sie ihm ihre Liebe anträgt und ihn gleichzeitig zum Hasse gegen ihren Gatten anspornt.

Unter den von der herzoglichen Familie beleidigten Vornehmen hat das Brüderpaar Vendice und Hippolito ganz besonderen Anlass zur Rache; denn der Herzog hat durch unberechtigte Ungnade den Grund zu dem frühen Tode ihres Vaters gelegt und ferner Vendices Geliebte, die seinen sinnlichen Begierden widerstrebte, vergiftet. Für die rachsüchtigen Absichten des Brüderpaares trifft es sich günstig, dass Lussurioso einen gefügigen, geschickten Vermittler seiner Liebesneigungen sucht. Vendice bietet sich ihm verkleidet unter dem Namen Piato zu diesem Zwecke an. Er wird angenommen und vernimmt zu seinem Entsetzen, dass die eigene Schwester, die keusche Castiza, das Ziel der Wünsche Lussurio-

sos ist. Scheinbar geht er auf seine Vorschläge ein und beschliesst, seine Mutter Gratiana, sowie die Schwester in seiner Rolle als Kuppler Lussuriosos auf die Probe zu stellen.

II. Akt. Castiza besteht die Probe auf das glänzendste, während ihre Mutter den geschickten Vorstellungen des ihr in seiner Verkleidung unkenntlich gewordenen Sohnes erliegt und, durch die ihr in Aussicht gestellten Belohnungen verführt, verspricht, ihre Tochter dem Willen Lussuriosos gefügig zu machen. Vendice teilt seinem neuen Herrn den Erfolg seiner Bemühungen mit und macht ihn auf das zwischen der Herzogin und Spurio bestehende Verhältnis aufmerksam.

Sofort eilt Lussurioso in das herzogliche Schlafgemach, um die entartete Stiefmutter nebst ihrem Geliebten in ihrer Schande zu töten. Zu seinem Erstaunen findet er dort aber nicht Spurio, sondern den Herzog vor, der, an einen Mordversuch seines Sohnes glaubend, laut um Hilfe ruft und Lussurioso festnehmen lässt. Sein Glaube an die Schuld des Sohnes wird aber durch das Verhalten seiner Stiefsöhne Supervacuo und Ambitioso erschüttert, welche unter heuchlerischen Bitten für das Leben Lussuriosos doch ein Todesurteil herbeizuführen suchen. Scheinbar willigt der Herzog in die Hinrichtung des Sohnes ein; er übergibt den beiden sein Siegel zur Vollstreckung des Urteils, ordnet aber sofort nach ihrem Weggange die Freilassung Lussuriosos an.

III. Akt. Auf Grund des herzoglichen Siegels geben Supervacuo und Ambitioso den Befehl zur sofortigen Hinrichtung des Bruders, ohne zu ahnen, dass jetzt nach Lussuriosos Freilassung ihre schändlichen Ränke den eigenen Bruder treffen, der sich wegen seines Vergehens gegen Antonios Gemahlin

noch immer im Gefängnis befindet. Sie merken ihren verhängnisvollen Irrtum erst, als die Hinrichtung des Bruders bereits vollzogen ist und ihnen der totgeglaubte Lussurioso seinen Dank für ihre erfolgreichen Bitten beim Herzog ausspricht. Ihr Hass gegen Lussurioso wird durch den Vorfall nur noch vergrössert, und sie sinnen auf neue Mittel, ihn aus dem Wege zu räumen.

Während dieser Vorgänge ist der Herzog der vereinten Rache Vendices und Hippolitos zum Opfer gefallen. Vendice hat, noch immer als Piato verkleidet, den Fürsten unter der Vorspiegelung eines Stelldicheins in ein einsames Landhaus gelockt, das zugleich auch den Treffpunkt der Zusammenkünfte der Herzogin mit dem Bastard Spurio bildet. Dort haucht der unglückliche Fürst unter den Händen der Brüder sein Leben aus. Der in seiner Rachsucht unersättliche Vendice zwingt den bereits im Sterben liegenden Herzog, den vergifteten Schädel der einst von ihm in den Tod getriebenen Braut zu küssen und sich mit seinen letzten Blicken von der Untreue seiner Gattin zu überzeugen.

IV. Akt. Lussurioso wünscht Hippolitos Bruder kennen zu lernen, um sich mit dessen Hilfe Piatos zu entledigen, der ihm durch seine Enthüllungen die gefährliche Ungnade des Herzogs zugezogen hatte. Vendice findet sich ohne seine Verkleidung ein, und Lussurioso sucht nun den Zorn der Brüder gegen Piato anzustacheln, der unaufgefordert versucht habe, ihm die keusche Castiza, ihre Schwester, zur Befriedigung seiner Lust zuzuführen. Zu seiner Freude erklären sich die beiden bereit, den schändlichen Buben zu töten.

Nach dieser Unterredung begeben sich die Brüder zu ihrer Mutter Gratiana, um sie wegen ihrer

Einwilligung in die Pläne Lussuriosos zu bestrafen. Durch die Wut ihrer Söhne und besonders durch die Enthüllung Vendices, er sei der Vermittler Lussuriosos gewesen, wird Gratiana bis in ihr Innerstes erschüttert. Ihre offenkundige Reue versöhnt sie mit ihren Söhnen und schliesslich auch mit ihrer Tochter, die sich allerdings erst durch eine Probe von der Aufrichtigkeit ihrer Mutter überzeugt.

V. Akt. Vendice und Hippolito umhüllen den Körper des ermordeten Herzogs mit der von Vendice abgelegten Verkleidung und geben Lussurioso vor, es sei der in völliger Trunkenheit daliegende Piato. Lussurioso gibt ihnen den Befehl, den ihm so verhasst gewordenen Schurken zu töten, und erkennt dann in dem noch im Tode gemisshandelten Manne seinen Vater. Er glaubt den Versicherungen des Bruderpaares, dass die Ermordung und Verkleidung des Herzogs dem so spurlos verschwundenen Piato zuzuschreiben sei. Als der älteste Sohn des Fürsten übernimmt er sofort die Regierung, während seine drei Brüder, der Bastard, Supervacuo und Ambitioso, sich verabreden, ihn während der Krönungsfestlichkeiten bei einem Maskenspiele zu ermorden. Das gleiche Maskenspiel haben auch Vendice und Hippolito zur Ermordung Lussuriosos ausersehen. In Gemeinschaft mit zwei Verschworenen stürzen sie sich während des Tanzes auf den neuen Fürsten und stossen ihn nebst drei Edelleuten nieder. Bald darauf erscheinen auch die Brüder Lussuriosos, um ihren Mordplan zu vollführen, und sehen voller Staunen, dass die geplante Tat bereits geschehen ist. Spurio, der sich sofort zum Herrscher ausruft, erdolcht den dagegen protestierenden Ambitioso, wird dann aber gleichfalls sofort erschlagen. Jetzt erst haucht Lussurioso, der nur schwer verwundet worden

war, seinen Geist aus. Um seine Rache noch vollkommener zu machen, nennt Vendice dem Sterbenden sich selber als die Ursache aller dieser furchtbaren Mordtaten.

Zum neuen Herrscher wird Antonio ausgerufen. Kaum vernimmt er von Vendice und Hippolito, dass sie die Mörder des Herzogs wären, so befiehlt er ihre Festnahme und sofortige Hinrichtung. Ruhig und gefasst gehen die Brüder dem Tode entgegen, da sie die ihrer Familie zugefügte Unbill an dem herzoglichen Hause schrecklich gerächt und die Ehre ihrer Familie gewahrt haben.

Die Technik und Charakteristik des Dramas.

Der 1. Akt enthält die Exposition und das erregende Moment, die Verschwörung der beiden Brüder Vendice und Hippolito gegen den Herzog. In den gleichen Akt fällt auch die erste Szene der Steigerung, die Kenntnisnahme Vendices von den gegen Castiza gerichteten Absichten Lussuriosos. In dem folgenden Akte wird die Steigerung durch die Ränke Vendices gegen die herzogliche Familie weiter entwickelt, um dann im 3. Akte in den Höhepunkt des Ganzen, die Ermordung des Herzogs, überzugehen. Der 4. Akt enthält weitere Ränke Vendices, sowie die Aussöhnung des Bruderpaares mit seiner Mutter. Die Vernichtung des ganzen herzoglichen Hauses und seiner beiden Todfeinde bildet die Katastrophe des 5. Aktes.

Der Vers ist der *blank-verse,* doch findet sich auch häufiger Reim zweier aufeinanderfolgender Verse, sowie mehrfache Anwendung der Prosa.

Der Dichter hat es im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen vermieden, die Einheit der Haupthandlung durch Einflechtung einer Nebenhandlung zu ge-

fährden. Unaufhaltsam, ohne störende Einmengungen, schreitet das fürchterliche Rachewerk der beiden Brüder vorwärts: ein Mitglied des herzoglichen Hauses fällt nach dem anderen, bis endlich die letzten noch bleibenden Fürstensöhne sich gegenseitig vernichten und so das Unrecht ihrer Familie sühnen.

Ein Fehler des Stückes ist die zu geringe Motivierung des Unterganges der beiden Brüder; denn so gerecht auch die über sie verhängte Todesstrafe ist, so ist doch der Grund, den Antonio hierfür angibt: „You, that would murder him, would murder me", allzu schwächlich und unvermittelt, zumal wenn wir bedenken, dass der von der herzoglichen Familie so schwer gekränkte Antonio allen Anlass hat, Vendice und Hippolito für ihr Rachewerk zu danken. Höchst unwahrscheinlich wirkt die Verkleidung Vendices, sowie die von Charles Lamb wegen ihrer ergreifenden Wirkung so sehr bewunderte Bekehrung und tiefe Reue der unnatürlichen Mutter.[1])

Tourneur besitzt ein grosses Geschick im Aufbau wirkungsvoller Szenen. Aber nicht selten wird seine Absicht, die Wirkung tragischer Situationen zu verstärken, zur blossen Effekthascherei. So lässt unser Dichter gleich am Eingange seines Dramas den Haupthelden Vendice, den Schädel der vom Herzog in den Tod getriebenen Braut in der Hand haltend, längere Reflexionen über die Grösse seines Verlustes und die tragische Berechtigung seiner Rache anstellen. Es sei gestattet, die betreffende Stelle im Auszuge anzuführen:

I, 1. My study's ornament, thou shell of death,
Once the bright face of my betrothed lady,

---

1) Nach Symonds in *The Mermaid Series*. „The reality and life of this dialogue passes any scenical illusion I ever felt. I never read it but my ears tingle etc."

When life and beauty naturally filled out
These ragged imperfections; — — —
Vengeance, thou murder's quit-rent, and whereby
Thou show'st thyself tenant to tragedy;
O keep thy day, hour, minute, I beseech,
For those thou hast determined. Hum! who e'er knew
Murder unpaid? faith give revenge her due,
She has kept touch hitherto, be merry, merry,
Advance thee, O thou terror to fat folks,
To have their costly three-piled flesh worn off
As bare as this; for banquets, ease, and laughter
Can make great men, as greatness goes by clay;
But wise men little are more great than they.

Im dritten Akt hat Vendice den Schädel sogar mit Schleiern geschmückt und ergeht sich in ähnlichen Betrachtungen.

Geradezu widerlich wirkt die Übertreibung der dramatischen Wirkung bei der Ermordung des Herzogs, dem die beiden Brüder die schon ersterbenden Augen aufreissen, um sich an seinem Schmerze über die offenkundige Untreue der Gattin zu weiden. Es ist nicht zweifelhaft, dass zu einer Zeit, in der die „bluttriefenden Werke von Chapman und Chettle als Nachahmungen des *Hamlet* bereitwillig aufgenommen wurden",[1]) gerade solche Szenen dem Geschmacke des Publikums besonders zusagten und auf der Bühne den grössten Beifall fanden.

Die überall zutage tretende Vorliebe des Dichters für das Grässliche drückt dem ganzen Drama sein Gepräge auf und gestaltet es zu einem „entangled web of lust, incest, fratricide, rape, adultery, mutual suspicion, hate, and bloodshed".[2]) In ähnlicher Weise wie Symonds tadelt Ward[3]), dass das Stück „has one

---

1) Koch, *Shakespeare*, S. 282.

2) Symonds in *Mermaid Series*, Einl. S. XIV.

3) in „*English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, 1875, vol. II, 262.

of the blackest and most sanguinary of plots which a perverted imagination, fed by the worst scandals of the age, could have devised". Von dieser Stimmung sind die Charaktere sämtlicher in dem Drama auftretenden Personen beeinflusst; Castiza, die allein ein Beispiel der Sittenreinheit und Unschuld bildet, tritt zu wenig in den Vordergrund, als dass sie ein Gegengewicht gegen die sie umringende Verderbnis bilden könnte.

Der Hauptheld des Stückes, Vendice, vermag trotz der Berechtigung seines Hasses gegen die herzogliche Familie nicht unsere tiefere Anteilnahme zu erregen. Seine teuflische, unersättliche Rachsucht, die ihn mit Wollust von einem Morde zum anderen treibt, sowie sein unwürdiges Verhalten der Mutter gegenüber — mag er ihr als Kuppler Lussuriosos oder als der Beschützer der Keuschheit Castizas gegenübertreten — machen ihn unserer Achtung unwürdig. Erst sein Tod vermag uns etwas mit ihm auszusöhnen, und wir bewundern die Gelassenheit, mit der er im stolzen Gefühl seiner gelungenen Rache und der geretteten Familienehre das plötzliche Todesurteil auf sich nimmt. Hippolito, der das Schicksal des Bruders teilt, nimmt trotz der Bemühungen des Dichters, ihm neben Vendice eine Hauptrolle im Drama anzuweisen, eine nur nebensächliche, ja überflüssige Stellung ein; seine Gestalt hätte unbeschadet des Fortschritts der Handlung leicht fortgelassen werden können.

Die übrigen wichtigeren Personen des Stückes, der Herzog, seine Gemahlin, sowie die fünf Söhne sind alle nach derselben Schablone gearbeitet und erheben daher keinen Anspruch auf besonders fein ausgeführte Charakteristik.

Mit Recht ist auf die in diesem Drama sich

offenbarende, verbitterte Lebensanschauung des Dichters hingewiesen worden[1]), die sich überall in schroffer Weise äussert. Die in dem Mangel an biographischem Material begründete Unkenntnis von Tourneurs Leben dürfte es wohl angebracht erscheinen lassen, das Stück auf solche, wenigstens seine Gemütsart kennzeichnende Stellen zu untersuchen. An den Begriff „the uprightest man“ schliesst sich sofort die zynische Einschränkung „if such there be that sin but seven times a day“ (Akt I, 1. S. 344). Von bitterem Sarkasmus zeugen Bemerkungen wie „To be honest is not to be i'the world“ (I. 1, S. 346) und „'Tis no shame to be bad because 'tis common“ (II. 1, S. 368). Symonds bemerkt mit Recht, „it was inherent apparently in this poet's conception of life that evil should be proclaimed predominant“, und fährt dann fort: „His cynicism stands self-revealed in the sentence he puts into Antonio's mouth, condemning Vendice to death: ‚You that would murder him would murder me'.“ (IV. 3, S. 431).

Die Frauen spielen in Tourneur's Wertschätzung eine üble Rolle: „Wives are but made to go to bed and feed“ heisst es an einer Stelle (I. 1, S. 347), während bald darauf die Schwatzhaftigkeit des weiblichen Geschlechtes in drastischer Weise beleuchtet wird „Tell but some women a secret over night, — Your doctor may find it in the urinal i'the morning“ (I. 3, S. 357).

In den Frauen und im Gelde sieht Tourneur die Ursachen aller Verderbnis, und angesichts der Unmöglichkeit einer Änderung dieses Verhältnisses entringt sich ihm durch den Mund Vendices folgender Seufzer (II. 1, S. 372):

---

1) Symonds, *Mermaid Series,* Einl. S. XV und *Chambers's Cyclopaedia.*

Why does not Heaven turn black, or with a frown
Undo the world? Why does not earth start up,
And strike the sins that tread upon't? O,
Were't not for gold and women, there would be
no damnation.
Hell would look like a lord's great kitchen without fire in't.
But 't was decreed, before the world began,
That they should be the hooks to catch at man.

Eine eigentliche Quelle des Dramas ist nicht bekannt, jedoch darf man mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen, dass „the horrible story of the murder of Alessandro de' Medici by his cousin Lorenzino in 1533 (fälschlich für 1537) furnished some hints to Tourneur".[1]) Der Dichter hat die geschichtlichen Tatsachen in äusserst freier Weise behandelt, nur der Herzog bildet, abgesehen von der Verschiedenheit des Alters, eine ziemlich getreue Beibehaltung des geschichtlichen Vorbildes. Die sinnliche Leidenschaft des Herzogs, die, wenn sie auf Widerstand stösst, nicht davor zurückschreckt, ein unschuldiges Mädchen, Vendices Geliebte, zu ermorden, erinnert an einen unter Alessandros Herrschaft spielenden tragischen Vorfall. Filippo Strozzi, das Oberhaupt eines in Florenz hochangesehenen Geschlechts, hatte eine einzige, jung verheiratete Tochter, die plötzlich nach einer Krankheit von nur wenigen Stunden starb. „Nicht nur sprach man in der ganzen Stadt von Gift: man nannte auch die dabei Beteiligten, welche des Herzogs Rache gedient haben sollten, dessen ehrlose Anträge von der jungen Frau zurückgewiesen worden wären."[2])

1) Thompson, *A History of English Literature,* London 1901. S. 238.

2) Reumont, *Geschichte Toskanas,* 1. Teil, S. 59. Die florentinischen Geschichtsschreiber, welche diesen Vorfall erwähnen, weichen nach Reumont sehr erheblich von einander ab, so dass die eigentliche Wahrheit auch heute noch verborgen ist.

Vendice scheint auf den geschichtlichen Lorenzino zurückzugehen, wofür auch die Tatsache sprechen dürfte, dass er wie dieser einen gegen den Herzog auftretenden nahen Verwandten, namens Hippolito, besitzt. Der Anlass der Bluttaten Vendices ist jedoch vollkommen freie Erfindung des Dichters, beibehalten ist nur die List, durch welche der Herzog in den Tod gelockt wird.

Die Namen der meisten in dem Drama auftretenden Personen hat Tourneur einem häufigen Brauche der zeitgenössischen Dramatiker folgend so gewählt, dass sie die Charaktere ihrer Träger kennzeichnen.

Direkte Entlehnungen aus zeitgenössischen Dramen sind in *The Revenger's Tragedy* nicht vorhanden. Von Anklängen an berühmte Dramen jener Zeit wäre die Benutzung des Maskenspiels zu erwähnen, das wir in ähnlicher Weise als Rachezweck dienend in Shakespeares *Hamlet* und besonders in Kyds berühmter *Spanish Tragedy* finden.

Eine auch von anderen Dichtern angewandte Wiederholung eines Shakespeareschen Gedankens enthalten vielleicht die angstvollen Bitten des Herzogs, in denen er seinen Sohn Lussurioso anfleht, ihn nicht unvorbereitet in den Tod zu senden (II. 4, S. 379):

O, take me not in sleep!
I have great sins; I must have days,
Nay, months, dear son, with penitential heaves,
To lift 'em out, and not to die unclear.
O, thou wilt kill me both in Heaven and here.[1])

Eine andere, aber gleichfalls im zeitgenössischen Drama nicht alleinstehende Nachahmung von Shakespeares *Hamlet* findet sich im 1. und 3. Akte des Dramas: Wie Hamlet mit dem Schädel Yorricks, so

---

1) Vgl. *Hamlet* I, 5 und III, 3.

steht Vendice mit dem Schädel seiner Geliebten da, um sich seinen tiefsinnigen Gedanken über die Vergänglichkeit des Irdischen hinzugeben.[1])

Nach Thompson[2]) kann es kaum zweifelhaft sein, „that Tourneur had Hamlet in his mind in writing *The Revenger's Tragedy,* for Shakespeare's greatest tragedy could have been published not more than three years before Tourneur began his play". Die Ähnlichkeit der beiden Dramen erscheint ihm „more than superficial", denn jeder der Helden „has his motives and his clue for vengeance, each is in arms against the „water-flies" of the Court, and each is doubtful and meditative over his means. Each, moreover, trifles with a skull at points in the play." Ich glaube jedoch nicht, dass Tourneur bei der Abfassung seines Dramas die Gestalt Hamlets als ausschliessliches Vorbild vor Augen gestanden hat, sondern möchte annehmen, dass eine andere Nachahmung des Shakespeareschen Stückes, nämlich Chettles *Hoffman, or, A Revenge for a Father* (aufgeführt 1602, gedruckt 1631) von ebenso bedeutendem, wenn nicht noch grösserem Einfluss gewesen ist. Denn abgesehen davon, dass die in unserem Drama zu findenden Shakespeare-Anklänge auch auf indirektem Wege, durch andere Dramen hindurch, Tourneur beeinflusst haben könnten, lassen sich die von Thompson angeführten Ähnlichkeiten mit Hamlet grossenteils auch auf Chettles Drama anwenden, oder aber, was noch wichtiger ist, es finden sich in *The Revenger's Tragedy* einzelne Motive, die nicht bei

---

1) Koeppel, Studien über Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker, 1905, erwähnt eine ähnliche Verwendung in Thomas Dekker's *The Honest Whore* (1604).

2) Thompson, *A History of English Literature,* 1901, S. 239.

Shakespeare, wohl aber bei Chettle anzutreffen sind.

So entspricht der Totenschädel, dessen Anblick der Rache Vendices immer neue Nahrung verleiht, deutlich einem ähnlichen Motiv in Chettles Drama, wo der von Mord zu Mord schreitende Rächer die Gebeine seines Vaters sorgfältig aufbewahrt, um sich durch ihren Anblick zu neuen Greueltaten zu stärken. In beiden Dramen wird dieses Motiv als Einleitung des ersten Aktes verwandt. Während Hamlets Rachegedanken erst allmählich aufkeimen und ihn erst nach langen Zweifeln im letzten Augenblicke den Tod des Vaters sühnen lassen, stehen Vendice und Hoffman gleich bei ihrem ersten Auftreten als fest entschlossene Rächer da, die in ihrem Streben nach Rache keine Gewissensbisse kennen und vor keiner noch so blutigen Mordtat zurückschrecken. Beide Haupthelden bedienen sich bei ihrem Rachewerke des Mittels der Verkleidung, und beide führen durch eigene Unvorsichtigkeit ihre Strafe herbei. Zu allen diesen Ähnlichkeiten kommt noch in Tourneurs Drama die ganze Anordnung des Stoffes, die Vorliebe für grässliche und blutige Episoden, die mehr an Chettle als an Shakespeare anklingen.

II. Shirleys *The Traitor.*

Shirleys[1]) Drama *The Traitor* wurde 1631 zur Aufführung zugelassen und von den unter dem Direktor Beeston spielenden *Queen's Servants* aufgeführt; zum Druck gelangte es im Jahre 1635. Für die grosse Beliebtheit des Stückes zeugt der Umstand, dass es auch noch nach der Restauration aufgeführt

1) Ausführliche Angaben über Shirleys Leben und sonstige Dramen bringt Ward in *English Dram. Lit.* vol. I, 309 ff., *National Biography,* vol. 52, S. 126 ff. und Nissen.

wurde; Pepys spricht in seinem Tagebuche von nicht weniger als vier Aufführungen des Dramas.

Im Jahre 1692 wurde der Versuch gemacht, einen Jesuiten, namens Rivers, als den Verfasser der Tragödie hinzustellen, die Shirley nur auf die Bühne gebracht habe. Die Annahme einer anderen Verfasserschaft als der Shirleys ist aber von Edmund Gosse[1]) hinreichend widerlegt worden.

Shirley setzte der Ausgabe seines *Traitor* eine Widmung an seinen hauptsächlichsten Gönner, den „Right and Honourable, William Cavendish, Earl of Newcastle, Viscount Mansfield, Lord Bolsover and Ogle" voran, in der er bemerkt, dass es schon lange sein eifriges Bestreben gewesen sei, die Aufmerksamkeit des berühmten, kunstsinnigen Mannes auf sich zu lenken. Er bittet ihn sodann in der damals üblichen devoten Sprache, seinem Werke, das auf der Bühne schon häufigen Beifall geerntet hätte, nun auch noch die Ehre zu erweisen, es durchzulesen.

Inhaltsangabe.

Personen: Alexandre, Duke of Florence.
Lorenzo, his Kinsman and Favourite
Sciarrha, Brother to Amidea.
Pisano, Lover to Oriana.
Cosmo, his Friend.
Florio, Sciarrha's Brother.
Depazzi, a Creature of Lorenzo's.
Amidea, Sciarrha's Sister.
Oriana, beloved of Pisano.
Morosa, her Mother.

I. Akt. Florenz steht unter der Herrschaft des wollüstigen Herzogs Alexander, dessen ganze Gunst seinem Vetter Lorenzo gehört. Trotz aller vom

1) Vgl. *Mermaid Series: The Best Plays of* James Shirley, Einl. S. XVII—XVIII.

Fürsten erhaltenen Wohltaten sinnt Lorenzo seit langem darauf, sich des Thrones zu bemächtigen. Ein gefährliches Hindernis für die Ausführung seiner ehrgeizigen Pläne wird durch die von seinem Vetter Cosmo mit der reichen Oriana beabsichtigte Heirat gebildet. Doch seine Schlauheit weiss diese Gefahr geschickt zu überwinden und Cosmo zu bewegen, auf Oriana zugunsten seines innigsten Freundes Pisano zu verzichten. Amidea, die Schwester des edlen Sciarrha und bisherige Verlobte Pisanos ahnt noch nichts von der Untreue ihres Geliebten.

Ein unerwarteter Schlag droht plötzlich die kühnen Hoffnungen Lorenzos zu vernichten. Ein nach Siena verbannter Edelmann teilt dem Herzog die umstürzlerischen Pläne seines Vetters mit. Der Fürst schwört in der ersten Aufwallung seines Zornes die blutigste Rache, unterliegt dann aber bald der vollendeten Verstellungskunst Lorenzos, die jeden Verdacht zu beseitigen und die alte Gunst wieder herzustellen versteht.

Um den Vetter zu versöhnen, fordert ihn Alexander auf, mit ihm die Nacht bei der schönen Amidea zu verbringen, die der augenblickliche Gegenstand seiner stets wechselnden Liebesleidenschaft ist. Lorenzo verspricht, das Mädchen seinem Willen gefügig zu machen.

II. Akt. Lorenzo teilt Sciarrha die Absichten Alexanders mit und treibt die rasende Wut des Jünglings durch die Mitteilung, dass der Herzog auf die Beihilfe des Bruders rechne, zu dem Entschlusse, den Beleidiger Amideas in sein Haus zu locken und dort zu ermorden. Die Grösse des ihm vom Herzog zugedachten Unrechtes lässt Sciarrha einen Augenblick an der Tugend seiner Schwester zweifeln, doch eine Prüfung überzeugt ihn bald von ihrer gänzlichen Unschuld.

Pisano löst sein Verlöbnis mit Amidea ohne Wissen ihres Bruders und weiss Morosa, die Mutter Orianas für sich zu gewinnen. Oriana, von ihrem Cosmo treulos verlassen, unterwirft sich klagend über ihr trauriges Geschick dem Willen ihrer Mutter.

III. Akt. Der Herzog stellt sich des Abends in Sciarrhas Hause ein, um einem ihm zu Ehren veranstalteten Maskenspiele beizuwohnen und dann das ihm versprochene Liebesglück zu geniessen. Trotz der in dem Maskenspiele enthaltenen drohenden Anspielungen merkt er in seinem Liebesrausche keine Gefahr.

Da unternimmt Amidea trotz des Widerstandes Sciarrhas einen letzten Versuch, den Verblendeten zu retten. Mit einem Dolche bewaffnet, tritt sie ihm in ihrem Schlafzimmer entgegen; ihre beiden Brüder Florio und Sciarrha bewachen sie ohne ihr Wissen. Alexander, der nicht im geringsten daran gezweifelt hat, in Amidea ein gefügiges Werkzeug seiner Lust zu finden, wird durch ihre Beschwörungen und ihre Drohungen, sich das Leben zu nehmen, bald eines besseren belehrt. Gerührt bittet er das Mädchen um Verzeihung und verspricht eine Änderung seines bisherigen Wandels.

Nunmehr eilen die Brüder aus ihrem Versteck hervor und söhnen sich mit ihrem Fürsten aus. Sie bitten ihn, sich zu verbergen und so unbemerkt Zeuge ihrer Unterredung mit Lorenzo, dem Anstifter der Verschwörung, zu werden. Ihr Plan misslingt jedoch, da Lorenzo die Stimme des Herzogs gehört hat und auf seiner Hut ist. Statt sich über das ihm von Sciarrha vorgespiegelte Gelingen der Mordtat zu freuen, spielt er den Unwissenden und gibt einem meisterhaft erheuchelten Schmerze Ausdruck. Tiefgerührt verlässt Alexander sein Versteck und tadelt Sciarrha wegen seines blinden Hasses gegen Lorenzo.

IV. Akt. Mit vollendetem Meistergeschick weiss sich Lorenzo mit Sciarrha auszusöhnen und dessen leidenschaftlichen Hass gegen Pisano, den abtrünnigen Verlobten Amideas, zu richten. Es fällt ihm nicht schwer, den Herzog, der Amidea nicht vergessen kann, von seinen guten Vorsätzen abzubringen.

Alles glückt dem Verräter auf das beste. Sciarrha tötet in seiner Raserei trotz der Beschwörungen Amideas, den verhassten Pisano. Er wird von Lorenzo gefangen genommen und darauf aufmerksam gemacht, dass seine Rettung nur durch die Einwilligung Amideas in die Absichten des Herzogs erfolgen könne. Um Zeit zu gewinnen geht Sciarrha scheinbar auf den Vorschlag ein.

V. Akt. Sciarrha teilt seiner Schwester die Vorschläge des Herzogs mit und bittet sie inständig, darauf einzugehen. Wie er erwartet hat, macht ihm Amidea die bittersten Vorwürfe wegen seines feigen, unrühmlichen Verhaltens und bittet ihn, sie durch den Tod vor der unvermeidlichen Schande zu bewahren. Diesen Augenblick ihrer höchsten, sittlichen Erhebung hat Sciarrha, der von vornherein zum Schwestermorde entschlossen gewesen ist, nur abgewartet. Schon erhebt er die Hand zum tödlichen Stosse, als Amidea sich plötzlich bereit erklärt, sich dem Willen des Herzogs zu unterwerfen. Voller Wut stösst er die Schwester nieder, die ihm in ihren letzten Worten erklärt, dass sie durch ihre Einwilligung nur Zeit habe gewinnen wollen, um ihm die Schuld des Schwestermordes zu ersparen.

Nach dem Tode der Schwester lässt Sciarrha dem Herzog die Einwilligung Amideas mitteilen. Hocherfreut stellt sich der Lüstling ein, um das so lange ersehnte Glück zu geniessen. Er wird mit der toten Amidea, die einer Schlafenden gleich auf ihrem

Lager gebettet ist, alleingelassen und entdeckt alsbald den Mord. Auf seine Hilferufe eilen Lorenzo und ein ihm völlig ergebener Diener herbei und stossen den Verzweifelten nieder.

Im Vollgefühle seiner Macht lässt der Verräter nun Sciarrha seine Schändlichkeit in vollstem Masse erkennen, indem er trotz seines ihm früher gegebenen Versprechens jeden Gedanken an die Wiederherstellung der ehemaligen Republik weit von sich weist und als der unumschränkte, Ämter und Würden verteilende Herrscher auftritt. Voller Erbitterung dringt Sciarrha auf den Falschen ein, und beide finden in dem entstehenden Handgemenge ihren Tod. Die Zügel der Regierung übernimmt Cosmo, der nun endlich seine geliebte Oriana als Gattin heimführen kann.

Die Technik und Charakteristik des Dramas.

Der erste Akt macht uns mit den in Florenz bestehenden Zuständen, den Hauptpersonen, sowie ihren Charaktereigenschaften bekannt. Erregendes Moment ist die unselige Verblendung, mit der der Herzog nach der beinahe erfolgten Entlarvung Lorenzos wieder in sein altes vertrautes Verhältnis zu dem Vetter zurücktritt und ihn betraut, Sciarrha auf sein Verlangen nach Amidea vorzubereiten. Der zweite Akt enthält als Steigerung die Verschwörung Lorenzos mit Sciarrha. Der dritte Akt ist der Höhepunkt des Ganzen: Das Bankett mit dem Maskenspiel im Hause Sciarrhas, sowie die Sinnesänderung des Herzogs durch die Begegnung mit Amidea. Im vierten Akte wird die Umkehr durch den Rückfall Alexanders in seine alte Leidenschaft zu Amidea eingeleitet. Daran schliesst sich die Ermordung Pisanos durch Sciarrha als Übergang zu dem fünften Akte,

dem Akte der Katastrophe: Untergang Amideas, Alexanders, Lorenzos und Sciarrhas. Die Übernahme der Regierung durch Cosmo bildet die Schlusshandlung.

Was das Versmass anbetrifft, so bedient sich der Dichter des blank-verse, an besonders emphatischen Stellen ist der Reim angewandt. Einzelne Stellen, die komischen Episoden des Stückes, sind ganz in Prosa abgefasst, die Rede der *„Lust“* in dem Maskenspiele besteht aus vierfüssigen trochäischen Versen.

In der Ausdrucksweise lässt sich Shirley zuweilen zu sehr von seinem Pathos fortreissen und bringt so, besonders bei der Darstellung von leidenschaftlichen Momenten einen solchen Schwulst in die Sprache der handelnden Personen, dass sie uns gekünstelt und unwahrscheinlich erscheint. Es braucht nur an die Szenen erinnert zu werden, in denen Sciarrha seinem Abscheu gegen Lorenzo und Alexander Ausdruck verleiht. Charakteristisch sind zum Beispiel folgende Verse:

Sciarrha (II. 1.): Lorenzo,
I do want breath; my voice is ravished from me:
I am not what I was; or — if I be
Sciarrha thou hast talked to all this while,
Look heedfully about me, and thou may'st
Discover, through some cranny of my flesh,
A fire within; my soul is but one flame,
Extended to all parts of this frail building.
I shall turn ashes, I begin to shrink; —
Is not already my complexion altered?
Does not my face look parched, and my skin gather
Into a heap? my breath is hot enough
To thaw the Alps. —

Für solche verhältnismässig seltene Verse werden wir durch den Reichtum unübertrefflich schöner Stellen, die sich über die ganze Dichtung

zerstreut finden, zur Genüge entschädigt. Als einziges Beispiel seien die ergreifenden Klagen Florios an der Leiche der Schwester angeführt:

Florio (V. 3.) Let me look upon
My sister now: still she retains her beauty,
Death has been kind to leave her all this sweetness.
Thus in a morning have I oft saluted
My sister in her chamber, sat upon
Her bed, and talked of many harmless passages;
But now 'tis night, and a long night with her,
I ne'er shall see these curtains drawn again,
Until we meet in Heaven.

Wie die meisten Dramatiker seiner Zeit liebte es auch Shirley, mit der Haupthandlung seiner Stücke eine Nebenhandlung zu verbinden.[1]) Aber während sich sonst Shirley mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen an einer losen, äusseren Verknüpfung der beiden Fabeln genügen lässt, hat er es in seinem *Traitor* äusserst geschickt verstanden, die Haupthandlung, die Ermordung Alexanders durch Lorenzo, mit der Nebenhandlung zu verflechten, die durch die unglückliche Liebe Amideas zu Pisano und dessen verhängnisvolle Neigung zu Oriana gebildet wird: Um dem von Lorenzo befürchteten, zu grossen Machtzuwachs Cosmos vorzubeugen, muss Pisano sich in Oriana verlieben, sich dadurch den Hass Sciarrhas zuziehen und durch seine daraus entspringende Ermordung die Katastrophe beschleunigen.

Den Hauptvorzug der Nebenhandlung mit ihren rührenden Liebesepisoden und den einzigen Zweck ihres engen Zusammenhanges mit der Haupthandlung glaube ich darin sehen zu müssen, dass uns der Dichter durch den Gegensatz des Rührenden, Edlen und Milden mit der furchtbaren und grausigen Katastrophe versöhnen und zugleich durch den lichten

---

1) Ward, vol. II. 333.

Hintergrund der Liebe, Treue und Freundschaft die dargestellten Begierden schärfer zum Bewusstsein bringen will.

In diesem Bestreben lässt sich der Dichter bei der Darstellung des innigen Freundschaftsverhältnisses zwischen Pisano und Cosmo zu einer Unwahrscheinlichkeit hinreissen, wenn er Cosmo dem Freunde zuliebe auf Oriana verzichten lässt. Diese Übertreibung der Freundesgefühle entbehrt aber doch nicht jeder Motivierung; denn Cosmo muss um so leichter zu diesem Verzichte gelangen, als er mit Oriana noch nicht verlobt ist und ihm ihre Liebe daher nicht höher stehen darf als das Leben des Freundes. Sein Handeln wird uns völlig erklärlich durch den Ausruf[1]:

Besides I thus secure my fate; Lorenzo
Threatens my spring, he is my enemy!

Die Sorgfalt, mit der Shirley das Freundesopfer Cosmos motiviert, scheint Swinburne völlig entgangen zu sein, so dass er in seinem *James Shirley* betitelten Aufsatze[2]) bei der Besprechung des *Traitor* folgende, entschieden zu harte Kritik über unseren Dichter fällt:

„The unreal unselfishness of unnatural devotion, and the sentimental vehemence of moral paradox, which mark the decline of English tragedy from the level of Shakespeare's more immediate followers, are flagrant in the folly of such a conception as this of a lover who insists on resigning his mistress against her will to a friend already betrothed or pledged in honour to another woman. Chivalry has destroyed itself — plucked out its own eyes, and cut its own throat — when it descends to such heartless and senseless depths of sentimental superstition.

Wie ich weiter unten (vgl. S. 65) zeigen werde, hat Shirley übrigens dieses von Swinburne so sehr

1) II. Akt, 2. Szene.

2) In *The Fortnightly Review*, vol. 47, 1890.

getadelte Motiv wahrscheinlich nicht selbst erfunden, sondern einer römischen Sage entlehnt.

Ungleich unwahrscheinlicher wirkt die Szene, in der Amidea, um ihrem Bruder die Sünde des Schwestermordes zu ersparen, scheinbar in die Pläne des Herzogs einwilligt. Aber wir dürfen das Gekünstelte dieser Szene, das Bestreben, die Wirkung des unvermeidlichen Schwestermordes, der an und für sich schon tragisch genug ist, durch neue überraschende Zutaten zu verstärken, bei Shirley wohl weniger einem „echt epigonenhaften Bestreben"[1]) und Mangel an dramatischem Gefühl zuschreiben als einem für die ganze damalige romantische Dichtungsart charakteristischen Zuge, durch besonders starke Effekte auf die Einbildungskraft zu wirken.

Dem Geschmacke jener Zeit entstammen auch die dem Drama eingestreuten, komischen Stellen, wie z. B. jene Szene, in der Depazzi, Lorenzos Anhänger, eine Entdeckung befürchtend, sich mit Hilfe seines Dieners Rogero auf ein Verhör wegen Hochverrats vorbereitet.[2])

Die moralische Tendenz des Stückes offenbart sich uns in den Worten Cosmos an den Leichen der vier Ermordeten (V. 3):

By these you see,
There is no stay in proud mortality.

Es galt dem Dichter zu zeigen, wie eitel und vergänglich das Streben der Grossen nach Befriedigung ihrer Sinnes- und Ruhmesgelüste ist.

Die einzelnen Charaktere des Dramas sind klar und harmonisch gezeichnet. Ein Meisterwerk von Charakteristik ist Lorenzo. Er ist eine Verbrecher-

---

1) Koeppel, *Studien über Shakespeares Wirkung etc.*, S. 59.

2) III. Akt, 1. Szene.

natur konsequentester Art, der jedes Mittel recht ist, um sich die oberste, unumschränkte Gewalt im Staate zu sichern. Mit unübertrefflicher Schlauheit geht er auf sein Ziel los, indem er es versteht, seine wahren Absichten zu verbergen und andere für sich wirken zu lassen. Sein ganzes Handeln scheint sich nach den Worten zu richten, die er dem zur Ermordung Pisanos forteilenden Sciarrha nachruft (IV, 1):

Wise men secure their fates, and execute
Invisibly, like that most subtle flame
That burns the heart, yet leaves no part or touch
Upon the skin to follow or suspect it.

Seine vollendetste Meisterschaft der Falschheit und Verstellung beweist er in der schlangenartigen Geschicklichkeit, mit der er selbst den drohendsten Gefahren einer Entdeckung seiner Mordpläne zu entgehen weiss. Ich erinnere nur an die Szenen, in denen er sich trotz der erdrückendsten Anklagen in der Gunst des Herzogs behauptet.[1]) Seiner Gefühllosigkeit bei dem Anblick der Leiche Amideas, seinen grausamen Spottreden bei der Ermordung des Herzogs entspricht durchaus die trotzige Art, mit der er Sciarrhas unvermuteten Angriff aufnimmt: er fällt ohne das geringste Zeichen einer Reue.

Alexander ist im Grunde ein schwacher, haltloser Charakter, dem die Befriedigung seiner Lüste über alles geht und der sich vollständig von Lorenzo leiten lässt. Ihm traut er mehr als seiner ganzen Umgebung. Wird sein Vertrauen zu ihm durch irgend einen starken Beweis erschüttert, so vermag sein Zorn den heuchlerischen Worten des Vetters nur wenige Augenblicke zu widerstehen. Selbst die mächtige Erschütterung seines Innern durch den

1) Vgl. Act I, 2 und Act III, 3.

todesmutigen Widerstand und die Beschwörungen Amideas hat keinen langen Bestand; er schämt sich seiner besseren Regungen, als er durch Lorenzos Ränke die ihm widerstrebenden Geschwister in seiner Gewalt zu haben glaubt. Erst die erschütternde Szene an der Leiche der durch seine Leidenschaft geopferten Amidea und der Todesstoss, den Lorenzo auf ihn führt, bringt ihn zur wahren Reue. Er stellt sich in seinen letzten Worten als ein warnendes Beispiel für die Fürsten hin (Akt V, 3):

> Thou flattering world, farewell! let princes gather
> My dust into a glass, and learn to spend
> Their hour of state, that's all they have; for when
> That's out, Time never turns the glass again.

Als dritte Hauptgestalt des Dramas wäre noch Sciarrha zu erwähnen; seinen geraden, aufrichtigen Sinn und starken Familienstolz, der, wenn verletzt, selbst nicht vor dem Morde zurückschreckt, hat der Dichter in festen, klaren Umrissen hervortreten lassen.

Sciarrhas Bruder Florio, sowie Cosmo, der Nachfolger Alexanders, greifen in die Handlung nur in geringem Masse ein, so dass Shirley auf ihre Charakteristik weniger Gewicht legen durfte.

In den beiden Frauengestalten Amidea und Oriana hat Shirley ein Idealbild weiblicher Treue und Hingebung geschaffen, wie es im zeitgenössischen Drama wohl schwerlich zu finden sein dürfte. Besonders den Charakter Amideas hat der Dichter mit einer Kunst gestaltet, die unserer höchsten Bewunderung würdig ist. In ihrer Hingebung an die Familie, in ihrer Nachsicht für die Schuld des Fürsten, in ihrer ganzen jungfräulichen Schönheit erscheint sie uns als der Typus einer echt germanischen Jungfrau. Trotz der Abtrünnigkeit ihres Geliebten wird ihr Herz nicht von Hass erbittert, sondern sie be-

müht sich, den Bruch ihres Verlöbnisses vor den Augen ihres jähzornigen Bruders zu verbergen. Die Schandpläne des Herzogs setzen sie nicht in Entrüstung, obwohl ihr ihre Ehre höher steht als selbst das Leben. Nur tiefes Mitleid erfüllt sie, als sie es unternimmt, den leidenschaftlichen Fürsten von seiner Verblendung zu heilen. Ohne Angst sieht sie später dem Todesstosse Sciarrhas entgegen. Noch über der Gestalt der Toten ruht der Hauch einer rührenden, elegischen Schönheit.

Von Lokalkolorit kann in Shirleys Drama ebensowenig wie in denen seiner Zeitgenossen die Rede sein. Wo auch immer seine Dramen spielen, nirgends bemüht er sich, den Charakter eines Landes oder die geistige Eigenart seiner Einwohner in irgend einer Weise uns vor Augen zu stellen. Seine Personen handeln, denken und sprechen, als wenn sie Engländer wären und sich auf englischem Boden bewegten.[1]) Es darf daher nicht wunder nehmen, wenn wir im *Traitor* zwar keine eigentliche Vorstellung des florentinischen Lebens und Treibens gewinnen, dafür aber mannigfache Anspielungen auf englische Sitten und Gebräuche finden, wie sie noch zur Zeit des nur wenige Jahre vor der Abfassung des *Traitor* verstorbenen Königs Jakob I. (1603 bis 1625) üblich gewesen waren, und die sich wohl auch noch zu Anfang der Regierung Karls I. erhalten haben mochten.

Die sozialen Laster des königlichen Hofes stehen dem Dichter sicherlich vor Augen, wenn er Sciarrha mit der Schwester den „dialect of Florence“ sprechen und ihn in starken Farben das lockere, leichtfertige

---

1) Vgl. Ward S. 404, Anm. 1, wo eine von Dyce zu Shirleys *Love-Tricks* gegebene Anmerkung wiederholt wird.

Treiben am Hofe Alexanders schildern lässt.[1]) Das Streben nach hohen Titeln selbst unter Benutzung der verworflichsten Mittel ist in Depazzi verkörpert, der sich trotz seines furchtsamen Gemütes sieben Jahre hindurch zum Gefährten der Intrigen Lorenzos macht. Seine Worte: „I am not the first wise citizen that has been converted into a foolish courtier“[2]) zeigen, wie verbreitet und verderblich im englischen Bürgerstande die Sucht nach höfischen Ehren und Ämtern war. Derselbe Depazzi gibt, als er Lorenzo um seine Entlassung bittet und dabei seinen Entschluss erklärt, sich von den Gefahren der Stadt auf das Land zurückziehen zu wollen, eine köstlich-ironische Schilderung von dem Leben des englischen Landadels (Akt IV, 1.).

Trotz aller tadelnswerten Missstände am englischen Hofe lässt sich Shirley nie zu einem Ausfall gegen die Herrschergewalt selbst hinreissen. Die Personen seines Dramas sind wie er selbst von der göttlichen Stellung eines Herrschers völlig durchdrungen. Wenn Sciarrha, von Lorenzo angestachelt, sich zu den wüstesten Schmähreden gegen den Herzog hinreissen lässt, so tut er dieses nicht, ohne sein Verhalten zu rechtfertigen (Akt II, 1.):

> He is no prince of mine; he forfeited
> His greatness that black minute he first gave
> Consent to my dishonour.

Auch in den mahnenden Worten Florios (Akt III, 2.):

> Oh, think but who he is.
> The duke, that word must needs awake your piety,

oder in den ähnlich klingenden Beschwörungen Amideas an den Herzog (III, 3):

---

1) Vgl. II. Akt, 1. Szene.
2) Vgl. IV. Akt, 1. Szene.

Oh, think but who you are,
Your title speaks you nearest Heaven, and points
You out a glorious reign among the angels,

offenbart der Dichter die höchste Auffassung der Herrscherwürde.

Die Quelle des Dramas und die Einwirkungen zeitgenössischer Dichter.

Es ist mir nicht gelungen, eine direkte Quelle des Dramas ausfindig zu machen.[1] Es ist jedoch anzunehmen, dass sich der Dichter, wenigstens bei der Abfassung der Haupthandlung des Stückes, einer streng historischen Vorlage bedient hat und nicht etwa einer vielleicht von Italien herübergekommenen, novellistischen Bearbeitung des Stoffes.

Die Gestalten Alexanders, Lorenzos und Cosmos stimmen trotz aller Freiheiten, die sich Shirley gestattet hat, getreulich mit ihren geschichtlichen Vorbildern überein. Ferner verrät der Dichter eine genaue Kenntnis der in Florenz unter der Herrschaft Alexanders bestehenden verworrenen Zustände. Die Intrigen von Lorenzos Vetter Hipolito, des ehrgeizigen Kardinals Salviati, die aufrührerischen Bestrebungen der vom Herzog Verbannten, die Unzufriedenheit des Volkes mit den herzoglichen Truppen, alle diese Zustände, auf die Lorenzo in seiner grossen Verteidigungsrede[2]) hinweist, sind durchaus historisch und dürften ihre Verwendung im Drama nur einer geschichtlichen Vorlage verdanken.

1) Nissen kündigt in seinem Programm eine Fortsetzung an, „die zunächst eine Übersicht über die Bühnenwerke Shirleys geben, sodann sich mit der Besprechung der einzelnen Dramen, namentlich dem Verhältnisse des Dichters zu seinen Quellen befassen soll. Es ist mir nicht bekannt, dass der Verfasser bisher eine solche Fortsetzung seiner Arbeit über Shirley hat erscheinen lassen.

2) I. Akt, 2. Szene.

Die Nebenhandlung des Dramas erinnert in auffälliger Weise an einen Vorfall, der sich um das Jahr 1215 in Florenz abspielte, und von dem Machiavelli im 2. Buche seiner *Historie Fiorentine* berichtet.[1])

Nach Machiavellis Bericht genossen zu jener Zeit in Florenz die Familien der Buondelmonti und Uberti und nächst diesen die Amidei und Donati das grösste Ansehen. In dem Geschlechte der Donati gab es eine reiche Witwe, die ihre einzige, durch Schönheit ausgezeichnete Tochter dem jungen Buondelmonti als Gattin zugedacht hatte. Buondelmonti, der von diesem Plane nichts ahnte, verlobte sich mit einem Mädchen aus dem Hause der Amidei. Gleichwohl liess die Witwe ihr Vorhaben nicht fallen. Sie vermittelte eine Begegnung ihrer Tochter mit dem jungen Manne, der von der Schönheit des Mädchens ausserordentlich ergriffen wurde. Ohne langes Zögern machte er seine Verlobung rückgängig und führte die Tochter der Witwe als Gattin heim. Der Vater des verlassenen Mädchens und mit ihm die übrigen Mitglieder der Familie der Amidei gerieten durch diese Heirat in die grösste Erbitterung und rächten die ihnen zugefügte Schmach an einem Ostersonntage durch die Ermordung Buondelmontis.

Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass Shirley zwar nicht diese Erzählung Machiavellis, wohl aber eine mit Erweiterungen versehene französische Übertragung derselben benutzt hat, die wir in Belleforests berühmter Novellensammlung *Histoires Tragiques* antreffen. Das bei Belleforest durch die 57. Erzählung berichtete tragische Ereignis trägt den Titel:

---

1) Machiavelli: *Florentinische Geschichten* (ins Deutsche übers. von Reumont, Leipzig 1846).

„Buondelmont de Buondelmonti, gentilhomme florentin, ayant fiancé sa foi à la fille des Amidées, la laissa pour en prendre une autre ce qui causa sa ruine.“ Der gleichfalls in Florenz liegende Schauplatz der Ermordung Alexanders konnte Shirley leicht auf den Gedanken führen, die zeitlich so weit von einander abliegenden beiden Begebenheiten in seinem Drama mit einander zu verschmelzen. So wird Buondelmonti zum Pisano, die reiche Witwe aus dem Hause der Donati zur nicht minder reichen Witwe Morosa, die mit ähnlicher Rücksichtslosigkeit die Verheiratung ihrer Tochter betreibt. Das von Buondelmonti so treulos verlassene Mädchen aus dem Hause der Amidei findet ihr getreues Abbild in Shirleys Amidea, deren Name sogar für eine direkte Beeinflussung des Dichters Zeugnis ablegt. Bei Belleforest ist der Vater des verlassenen Mädchens der hauptsächliche Urheber der schrecklichen Rache an Buondelmonti und wird mit folgenden Worten charakterisiert: „Cestui qui estoit châut et brüillant, et homme soudain en besogne, voyant que quelques vieillars de leur sang et famille conseilloient le delay — — — complota la mort de son adversaire.“ Sciarrha, der Mörder Pisanos, trägt bei Shirley deutlich die Charakterzüge dieses unbeugsamen, rachsüchtigen Vaters. Da diese Charakterzüge bei Machiavelli völlig fehlen, so dürfte hieraus hervorgehen, dass Shirley nicht das italienische Werk, sondern die französische Übertragung benutzt hat. Das Beispiel einer solchen französischen Vermittelung eines italienischen Literaturwerkes steht in der englischen Literatur nicht einzig da. Denn „Nicht immer haben die Engländer unmittelbar aus den italienischen Quellen geschöpft. Im Gegenteil — in sehr vielen, vielleicht sogar in den meisten Fällen, hat die französische Sprache ihre

hochbedeutsame Mission, zwischen fremden Kulturen die Vermittlerin zu sein, auch hier erfüllt.[1])

Swinburne, dem gleichfalls die Ähnlichkeit der Nebenhandlung des *Traitor* mit der Ermordung Buondelmontis aufgefallen ist, nimmt wohl mit Unrecht eine nur zufällige Übereinstimmung an:

„The main-plot of the *Traitor* — — — is very neatly and happily interwoven with a story which at first sight recalls that of the fatal marriage and breach of promise through which the name of Buondelmonti had attained a significance so tragical for Florence 322 years earlier. This underplot, however, is more probably a device of the author's or an adaptation from some serviceable novel or romance than a distorted reflection of so remote and actual a tragedy."

Das Freundesopfer Cosmos findet eine deutliche Parallele in einer bereits aus dem Altertum berichteten Sage[2]) „In Athen lebten einst ihrer Studien wegen zwei vornehme römische Jünglinge, Alkander und Septimius, die mit einander durch die innigste Freundschaft verbunden waren. Bald fand sich Gelegenheit, diese Freundschaft durch die Tat zu erproben. Alkander entsagte seinem Freunde zuliebe auf das Glück seines Lebens und empfand eine herbe Genugtuung, das Opfer wenigstens nicht vergeblich gebracht zu haben, denn sein Freund genas dadurch von einer schweren Krankheit und gewann die Hand eines edlen Weibes, mit dem er sich vermählte."

Da Shirley zu einer Zeit lebte, in der die Kenntnis der antiken Literatur viel verbreiteter war als

1) Koeppel, *Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts.* S. 100. *(Quellen und Forschungen,* Bd. 70).

2) Ich wurde zu dieser Wahrnehmung durch die Lektüre einer Sagensammlung von Schridde, *Erzählungen für Jung und Alt* geführt. Dort ist die Quelle der betr. Erzählung nicht angegeben: ich habe sie leider nicht ausfindig machen können.

heutzutage[1]), so dürfte er diese Geschichte wohl gekannt haben, zumal er als Geistlicher und Lehrer sich sicherlich eingehender mit dem klassischen Altertum beschäftigt haben muss,

Tourneurs *The Revenger's Tragedy,* die Shirley nicht unbekannt gewesen sein kann, hat auf den *Traitor* einen nur geringen Einfluss ausgeübt, und wir dürfen es dem Dichter als ein hohes Verdienst anrechnen, dass er zu einer Zeit, wo das Recht des geistigen Eigentums noch nicht galt, dieser früheren Bearbeitung des Stoffes gegenüber seine volle Selbständigkeit gewahrt hat.

Eine direkte Benutzung eines Tourneurschen Motives habe ich nur in den Szenen des *Traitor* finden können, in denen Sciarrha in ähnlicher Weise wie Vendice die Unschuld der Schwester auf die Probe stellt. Die gegen Schluss der beiden Dramen hervortretende Ähnlichkeit der Katastrophe, in der sämtliche Hauptpersonen ihren Untergang finden und zwei vorher nur wenig hervorgetretene Personen, Antonio resp. Cosmo, die Leitung des Staates übernehmen, geht auf eine die damalige *Tragedy of Blood*[2]) allgemein kennzeichnende Gleichheit der Komposition zurück, die wir auch in Shakespeares *Hamlet* finden (vgl. Fortinbras). Die weitern Anklänge an Tourneurs Drama sind wohl am besten durch die Gleichartigkeit des benutzten Stoffes zu erklären.

Ein an Massingers *The Duke of Milan* (gedruckt 1623) anklingendes Motiv enthält die Szene, in der der wollüstige Herzog Alexander das Antlitz der toten, scheinbar schlafenden Amidea küsst.[3]) Das Motiv, einen wollüstigen Fürsten in dieser Weise mit

1) Koch, *Shakespeare* S. 145 ff.
2) Symonds, Einleitung S. IX.
3) Vgl. V. Akt, 3. Szene.

dem durch seine Leidenschaft geopferten Mädchen zusammentreffen zu lassen, scheint in der damaligen Zeit beliebt gewesen zu sein, da wir es auch in einem. *The Second Maiden's Tragedy* betitelten, 1611 aufgeführten Drama antreffen.[1])

Den grössten Einfluss auf seine dichterische Tätigkeit übten nach Shirleys eigenem Zeugnis Ben Jonson, Fletcher und Shakespeare aus, und in dem Prolog zu *The Sisters* gibt er der Wertschätzung seiner drei berühmten Zeitgenossen in folgender Weise Ausdruck:[2])

„Als Jonson seine Leier aufnahm, liess Apollo die Laute sinken und erkannte beschämt, dass dem Gott der Harmonie ein Nebenbuhler entstanden war." John Fletcher ist „der Liebling der Musen und Apollos, die Wonne des Haines, der Mann mit dem lorbeergekrönten Haupt, dessen Geist das Wunder der Zeit war und jetzt noch ihr Vorbild sei". Von Shakespeare heisst es in dem Prolog:

> What audiences we have, what company
> To Shakespeare comes, whose mirth did once beguile
> Dull hours, and, buskin'd, made even sorrow smile.
> So lovely were the wounds that men would say
> They could endure the bleeding a whole day.

Obwohl Shirley hier, wie auch in anderen seiner Dichtungen, Ben Jonson an erster Stelle hervorhebt, so müssen wir doch zugeben, dass er den Einfluss dieses Dichters auf sein eigenes Schaffen weit überschätzt hat.

---

1) Ward S. 313, Anm. 2.

2) Da mir dieses Drama Shirleys leider nicht zugänglich war, so musste ich die hierhergehörigen Verse bezw. ihren Inhalt Koeppels *Studien über Shakespeare's Wirkung* etc., S. 54—55 und Nissens Programmabhandlung: *James Shirley*, S. 24, entnehmen.

Von bedeutenderem Einfluss als der nüchterne, auf klassischen Bahnen wandelnde Ben Jonson war der zunächst gepriesene John Fletcher, der Hauptrepräsentant des romantischen Dramas nach Shakespeare. Von ihm hat Shirley die Vorliebe für möglichst neue Stoffe, starke Effekte und absichtlich pikante Episoden, welche den Zeitgenosssen als die beste Gewähr für die Güte eines Dramas galten und den Grund zu der Entartung und dem gänzlichen Verfall der von Shakespeare so herrlich entwickelten Tragödiendichtung bildeten.[1]) Im *Traitor* macht sich dieser Einfluss, wie die ganze, von Lüsternheit und theatralischer Effekthascherei durchaus freie Behandlung des an sich bedenklichen Stoffes zeigt, nur in der massvollsten Weise geltend. Vor allem ist es anzuerkennen, dass sich Shirley in bezug auf die Auffassung weiblicher Tugend und Treue dem verhängnisvollen Einflusse Fletchers entzogen hat, der in der nachshakespeareschen Periode „durch die Herabwürdigung des Weibes im vollsten Sinne des Wortes als der Verführer der dramatischen Jugend erscheint.“[2])

Von Reminiszenzen an Fletcher wäre besonders jene Szene zu erwähnen, in der die unglückliche Amidea ihrem Schmerze über den Verlust Pisanos Ausdruck verleiht (Akt IV, 2). Man vergleiche hiermit die Worte Aspatias an Amintor und Evadne in Fletchers *The Maid's Tragedy*. Wir finden hier die gleiche stille Ergebung in das Schicksal, die gleiche Sehnsucht nach dem Tode und die gleiche Hoheit der Liebe, die die bevorzugte Nebenbuhlerin ihren Kummer nicht entgelten lässt.

1) Koch, *Shakespeare*, S. 281.

2) Köppel, *Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's, Philip Massinger's und John Ford's*. S. 169. (*Quellen und Forschungen*, Heft 82.)

Die erfolgreiche Verteidigungsrede Lorenzos (Akt I, 2) erinnert an die geschickte Art, mit der in *The Maid's Tragedy* Melantius die Verdächtigungen seines Gegners Calianax bei dem leichtsinnigen, wollüstigen König als unbegründet hinzustellen weiss. Auch Swinburne führt in seinem Aufsatze über James Shirley diese Beispiele als Beweis für den Einfluss von Fletchers Drama an.

Shakespeare nimmt in Shirleys Wertschätzung erst die dritte Stelle ein, und doch steht unser Dichter ihm seiner ganzen Begabung nach viel näher als einem Ben Jonson oder John Fletcher. Schuld an der Verkennung der wahren Grösse und eigentlichen Bedeutung Shakespeares für die Entwickelung des englischen Dramas hatte wohl das Urteil der Mehrzahl von Shirleys Zeitgenossen, deren verwöhntem Geschmack die Dramen des grossen Dichters bald zu einfach erschienen und die in stärkeren Reizen ihre Befriedigung fanden.[1])

Gerade im *Traitor* zeigt es sich, wie unbewusst und in welch hohem Masse Shirley sich dem Einflusse seines grossen Vorgängers unterworfen hat. Auf einige Ähnlichkeiten mit Shakespeare macht Köppel in seinen *Studien über Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker* (S. 57—59) aufmerksam, die hier deswegen nur kurz angeführt sein mögen. Die Bitten Sciarrhas an die Schwester, sein Leben mit dem Opfer ihrer Ehre zu erkaufen, entsprechen einem ähnlichen Motive in Shakespeares *Measure for Measure* (Akt III, 1), die Bekehrung des Herzogs durch Amidea dem Marina-Lysimachus-Motiv im *Pericles* (Akt IV, 6), und endlich die Bitte Amideas, den Herzog nicht mit der Last seiner Sünden

1) Koch, S. 281

in den Tod zu senden, einigen Stellen im *Hamlet* (Akt I, 5 und III, 3).

Zu diesem von Köppel angeführten Entlehnungen lassen sich aus dem *Traitor* noch mehrere weitere Parallelen mit Shakespeareschen Dramen hinzufügen. Das allegorische Maskenspiel, ein Schauspiel im Schauspiel, dürfte, obwohl im zeitgenössischen Drama nicht alleinstehend, doch wohl auf die Verwendung eines gleichen Kunstmittels im *Hamlet* zurückgehen, an den wir auch noch an anderer Stelle erinnert werden: Die Worte des überall Spione witternden Depazzi an seinen Diener Rogero: „I smell a rat behind the hangings (Akt III, 1), klingen an den Ausruf Hamlets bei der Ermordung des hinter der Tapete lauschenden Polonius an: „How, what, a rat!“ (Akt III, 4).

An Shakespeares *Julius Cesar* werden wir erinnert durch einen Ausruf Sciarrhas bei seinem Zweikampfe mit Lorenzo: „Will you not fall, Colossus?“ (Akt V, 3). Dasselbe Bild braucht Cassius für Caesar: „He doth bestride the narrow world like a Colossus“ (Akt I, 2).

Dass Shirley bei diesem Vergleiche eine Reminiszenz an *Julius Cesar* vorgeschwebt hat, wird durch einen sich in derselben Szene findenden direkten Hinweis auf die Ermordung Caesars noch wahrscheinlicher: Der Herzog fühlt den Tod herannahen und vergleicht die Mordtat seines Vetters mit der des Brutus: „Thus Cesar fell by Brutus“ (*The Traitor*, Akt V, 3).

Eine deutliche, aber parodistische Anspielung auf dasselbe Drama enthält die fingierte Gerichtsszene zwischen Depazzi und seinem Diener Rogero (Akt III, 1.). Die Aufforderung Rogeros; „Do but lend your reverend ears to his next designs — I will

cut them off presently", parodiert sicherlich den pathetischen Anfang der berühmten Leichenrede des Antonius: „Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears". Die ironische Bezeichnung „reverend ears", sowie die spöttische Hinzufügung „I will cut them off presently" lassen eine solche Absicht klar genug hervortreten.

Köppel macht in seinen *„Studien über Shakespeares Wirkung etc."* (S. 6) auf die Wahrscheinlichkeit einer Persiflage desselben Skakespere-Zitates aufmerksam, die in dem Nebenspiel eines Dramas von Thomas Dekker: *„The Humours of the Patient Man and the Longing Wife"* anzunehmen sei.

Die vielen Anklänge an frühere Dramen, die wir im *Traitor* finden, lassen die Frage nahetreten, ob wir in dem Stücke ein wahres Originalwerk Shirleys zu sehen haben oder nur ein Konglomerat von Motiven älterer Dichtungen. Ich glaube diese Frage am besten mit den Worten Köppels[1]) beantworten zu können: „Dass wir durch die Handlung seiner Dramen oft an ähnliche Verwickelungen älterer Stücke erinnert werden, ist bei seiner Epigonenstellung, bei dem Reichtum der ihm vorliegenden dramatischen Dichtung Englands höchst begreiflich — wir müssen im Gegenteil die bemerkenswerte Unabhängigkeit anerkennen, die er sich in seiner Technik der Menge seiner berühmten und von ihm bewunderten Muster gegenüber gewahrt hat. Oft tauchen bekannte Motive auf, aber er weiss ihnen zumeist eine neue Wendung zu geben, so dass seine Kritiker nur selten das unerfreuliche Recht haben, von einer aufdringlichen Nachahmung, von einem Plagiat zu sprechen."

---

1) *Studien über Shakespeares Wirkung etc.* S. 56.

Was hier Köppel im allgemeinen von den Werken Shirleys ausspricht, gilt mit demselben Rechte auch für den *Traitor,* in dem wir trotz aller bekannten Motive immer die Selbständigkeit des Dichters hervortreten sehen.

III. Richard Lalor Sheils *Evadne,* or, *The Statue.*

Richard Lalor Sheil (1791—1851) veröffentlichte sein Drama *Evadne, or, The Statue* im Jahre 1819 und widmete es seinem berühmten Freunde Thomas Moore unter der Zueignung „To Thomas Moore, Esq. in testimony of the author's sense of the genius, patriotism, and private worth, of that illustrious poet, and of his gratitude for much personal kindness towards himself, this tragedy is incribed". In der Vorrede bekennt er seine Bekanntschaft mit Shirleys *Traitor* und sucht sich gegen den Vorwurf eines Mangels an Originalität zu rechtfertigen.

Dem Stücke geht ein etwas gekünstelter Prolog voraus, in dem der Dichter auf den moralischen Zweck seines Dramas hinweist und die Zuschauer bittet, seine *Evadne* wohlwollend zu beurteilen und ihr so zu wirklichem Leben zu verhelfen. Ein ähnlich gehaltener Epilog beschliesst das Drama.

Von weiteren Dramen Sheils sind ausser seiner die erste Stelle behauptenden *Evadne* besonders zu erwähnen sein Erstlingswerk *Adelaide, or the Emigrants* (1814), *The Apostate* (1817) und *Bellamira, or the Fall of Tunis* (1818).

Trotz der sehr beifälligen Aufnahme, die die Stücke bei ihren ersten Aufführungen fanden, ist Sheils dichterische Bedeutung eine nur untergeordnete; denn alle seine Dramen verdankten ihren grossen Erfolg zumeist der geschickten Schauspielerin Miss O'Neil, die darin die Hauptrollen zu spielen hatte.

„The defect which was noted in most of them — that the interest was too exclusively concentrated on the heroine — was doubtless due to their being written largely to suit that actress.“ (Chambers's *Cyclopaedia of English Literature*, vol. III, pag. 351.)

Nach dem Jahre 1824, wo eine Umarbeitung von Massingers *The Fatal Dowry* erschien, stellte Sheil seine dramatische Tätigkeit ein, um sich hinfort vollkommen dem politischen Leben zu widmen und die Sache seiner irischen Landsleute zu vertreten. Im Jahre 1850 ging er als Gesandter an den toskanischen Hof und starb plötzlich nach nur wenigen Monaten, im Januar 1851, in Florenz eines unerwarteten Todes.

Inhaltsangabe des Dramas.

Personen: The King of Naples.
Ludovico, his Favourite.
Colonna.
Vicentio.
Evadne, sister of Colonna.
Olivia, in love with Vicentio.

I. Akt. Ludovico, der Ratgeber und bevorzugte Günstling des Königs von Neapel, strebt in aller Heimlichkeit danach, sich des Thrones zu bemächtigen. Der edle Colonna merkt seine verräterischen Umtriebe und sucht den König sogar im Beisein Ludovicos vor der drohenden Gefahr zu warnen und ihn zu bewegen, ein eines wahren Herrschers würdiges Leben zu führen. Jedoch vergeblich; der König lässt sich nur zu gern von der geschickten Verteidigungsrede seines Ratgebers umgarnen, zumal da die Anschuldigungen von einem Manne ausgehen, der ihm schon

1) Ausführlichere Angaben über diese politische Betätigung Sheils bringt Robert Dunlop in seinem Artikel über Sheil im *Dict. of. Nat. Biogr.*, vol 52, pag 17—21.

längst durch seine zu strenge Auffassung von den Pflichten eines Herrschers lästig geworden ist. Nur die Liebe zur schönen Evadne, der Schwester Colonnas, hat ihn bisher solche Vorstellungen ruhig ertragen lassen, und er gesteht dieses seinem Ratgeber offen ein. Ludovico verspricht, ihm noch an demselben Abend die schöne Evadne unter der Einwilligung ihres Bruders zuzuführen. Hochbeglückt übergibt ihm der König sein Bild mit der Bitte, dieses Zeichen seiner Liebe Evadne zuzustellen.

Trotz seines Versprechens denkt Ludovico nicht im geringsten daran, sich zum Diener der Liebesleidenschaft seines Fürsten zu machen. Er selber strebt nach dem Besitze Evadnes, die ihn einst aus Liebe zu Vicentio, einem jungen, vornehmen Ritter, verschmäht hatte. Als gefügiges Werkzeug für seine tückischen Absichten benutzt er Olivia, die Vicentio leidenschaftlich liebt und, obwohl von ihm verschmäht, noch immer darauf hofft, seine Liebe zu erringen.

II. Akt. Olivia überbringt Ludovico ein an Vicentio gerichtetes Liebesschreiben Evadnes und begibt sich dann zu dem jungen Mädchen, um dort, getreu den erhaltenen Weisungen, das Bild des Königs für ihre Zwecke zu verwenden. Vicentio, den Ludovico von einem Gesandtschaftsposten in Florenz zurückberufen hat, stellt sich ein, um hierfür seinen Dank abzustatten. Zu seinem Erstaunen begrüsst ihn der bisher allmächtige Minister fast demütig als den alleinigen Günstling des Königs. Als Grund dieses plötzlichen Wohlwollens gibt Ludovico an, Evadne sei die Maitresse des Königs und Vicentio solle das junge Mädchen heiraten, um so einen Deckmantel für dieses Verhältnis zu bilden. Als Beweis zeigt Ludovico den angeblich an den König gerichteten

Brief Evadnes. Sofort eilt der in seiner Liebe so grausam enttäuschte junge Mann davon und bezichtigt seine Verlobte der Untreue und eines verbrecherischen Verkehrs mit dem König. Durch ihren Schmerz in seinem Verdachte wankend gemacht, begehrt er sein Bild zu sehen. Arglos erfüllt Evadne sein Verlangen, und beide erkennen zu ihrem Schrecken das Bild des Königs, das Olivia dem jungen Mädchen unbemerkt in die Hände gegeben hat. Jetzt ist Vicentio völlig von der Schuld Evadnes überzeugt und er verlässt sie unter den schwersten Beleidigungen.

Colonna merkt gar bald den Grund der trostlosen Verzweiflung seiner Schwester, die vergeblich versucht, ihm die Ursache ihres Kummers zu verbergen. In seinem Stolze auf das tiefste beleidigt, eilt er davon, um die verletzte Familienehre an Vicentio zu rächen.

III. Akt. Ludovico gibt Vicentio den Rat, Olivia zu heiraten und so allen Gerüchten, er diene den Lüsten des Königs als Deckmantel, von vornherein den Boden zu nehmen. Vicentio begibt sich in seiner Verzweiflung zu Olivia und erhält ihre Einwilligung. Beim Verlassen des Hauses stösst er auf Evadne, die bereits durch Ludovico von seiner beabsichtigten Heirat Kenntnis erhalten hat und nun bei diesem Zusammentreffen die völlige Gewissheit von dem Verluste ihres Geliebten gewinnt. Trotzdem zürnt sie Vicentio nicht, sondern wünscht ihm und seiner Erwählten den Segen des Himmels. Sodann beschwört sie ihn, den Anblick ihres zornigen Bruders zu meiden, als dieser plötzlich hinzutritt. Der zwischen den beiden Männern entstehende Wortwechsel artet in Tätlichkeiten aus, die ihre Sühne nur in einem Zweikampfe finden können. Trotz der

angstvollen Bemühungen Evadnes, Vicentio festzuhalten, reisst sich der junge Mann los und eilt Colonna nach. Durch die lauten Rufe Evadnes aufmerksam gemacht, eilt jetzt Olivia aus ihrem Hause hervor. Sie erfährt die gefährlichen Folgen ihrer Umtriebe und bekennt ihre Schuld. Voller Freude über die unerwartete Aufklärung eilt Evadne den beiden jungen Leuten nach, um den Zweikampf zu verhindern und sich mit Vicentio auszusöhnen.

IV. Akt. Ludovico, der nicht daran zweifelt, dass Vicentio der vollendeten Fechterkunst Colonnas unterliegen werde, erklärt der besorgten Evadne, dass er die beiden feindseligen Männer habe festnehmen lassen, um unnützes Blutvergiessen zu vermeiden. In ihrer Freude erscheint ihm Evadne begehrenswerter als je, und er erklärt ihr, dass er sie noch an demselben Abend sein eigen nennen werde. Da erscheint Colonna mit blutigen Waffen. Voller Entsetzen vernimmt Evadne den Tod Vicentios und fällt in Ohnmacht, als eine Wache auf Geheiss des Königs den Bruder festnimmt, um ihn für sein Vergehen mit dem Tode zu strafen.

Ludovico sucht Colonna im Gefängnis auf und erklärt seine Freilassung, an die der König jedoch eine Bedingung geknüpft habe, nämlich den Besitz Evadnes unter Einwilligung ihres Bruders. In seiner ungeheuren Entrüstung über die ihm und seiner Schwester zugedachte Schmach von Ludovico geschickt angestachelt, nimmt Colonna die Freilassung an, um seine Vorkehrungen zur Rache zu treffen: Noch an demselben Abend soll der König im Hause Colonnas statt des erhofften Liebesgenusses den verdienten Tod finden.

V. Akt. Der König findet sich in Colonnas Hause ein und wird in ein Schlafgemach geleitet.

Colonna erfährt, dass Vicentio noch am Leben sei und bedauert das späte Bekanntwerden dieser Kunde, da ihm sonst die schimpfliche Bedingung des Königs erspart geblieben wäre. Ludovico stachelt den Unentschlossenen wieder an, und Colonna ist bereits im Begriff, in das Schlafgemach zu dringen, als plötzlich Evadne hinter einer Statue hervortritt. Sie fragt ihn nach dem Grunde seines nächtlichen Treibens und bittet ihn sodann, den König zu ihr zu schicken. Colonna zweifelt an der Unschuld der Schwester und verbirgt sich hinter einem Pfeiler, um so Zeuge dieser Unterredung zu werden. Vergebens fleht der König das Mädchen um Erhörung seiner Liebeswünsche an. Evadne setzt seinen Bitten nicht nur den festesten Widerstand entgegen, sondern unternimmt es auch, ihn von seiner Verblendung zu heilen. Sie stellt ihm unter Hinweis auf die in dem Saale befindlichen Standbilder ihrer Vorfahren die bisher unbefleckte Ehre ihres Hauses vor Augen und zeigt ihm schliesslich die Statue ihres Vaters, der einst sein Erzieher gewesen sei und auf dem Schlachtfelde für ihn sein Leben gelassen habe. Jetzt erst erkennt der König die volle Verwerflichkeit seiner Leidenschaft und bricht in Tränen aus. Colonna tritt aus seinem Versteck hervor und söhnt sich mit dem König aus. Dann bittet er ihn und Evadne, sich hinter den Standbildern zu verbergen, und ruft Ludovico herbei, dem er die Ermordung des Königs mitteilt. In höhnischen Worten verspottet ihn der Falsche wegen seiner Tat und rühmt sich als den Anstifter der verhängnisvollen Leidenschaft des Königs, die ihm nun den Thron und den sicheren Besitz Evadnes verschafft habe. Er ruft eine Wache herbei, die Colonna als den Mörder des Königs verhaften soll. Da tritt plötzlich der totgeglaubte Fürst

aus seinem Verstecke hervor. Nach vergeblichen Beteuerungen seiner Unschuld stürzt sich Ludovico mit gezücktem Schwerte auf ihn. Er wird aber von Colonna niedergestochen und haucht unter gottlosen Flüchen sein Leben aus. Voller Dankbarkeit für seine Errettung ernennt der König Colonna zu seinem Mitregenten und verspricht Evadne seine Teilnahme an ihrer Hochzeit mit Vicentio.

Die Technik und Charakteristik des Dramas.

Der erste Akt enthält die Exposition und das erregende Moment, Ludovicos Versprechen, dem König den Besitz Evadnes zu verschaffen. Die Steigerung des zweiten Aktes wird durch den Zorn Vicentios über die offenkundige Untreue seiner Geliebten gebildet. Der dritte Akt enthält den Höhepunkt des Ganzen, den Streit zwischen Vicentio und Colonna, der einen Zweikampf unvermeidlich macht. Der vierte Akt leitet durch die Verschwörung Colonnas gegen den König zu dem letzten Akte, dem Akte der Katastrophe über: Enthüllung der schändlichen Pläne Ludovicos und sein Tod. Die Schlusshandlung enthält die Aussöhnung des Königs mit den von ihm so schwer gekränkten Geschwistern und die in Aussicht gestellte Vereinigung Evadnes mit Vicentio.

In der Befolgung der Einheiten hält der Dichter noch streng an den von den französischen Klassikern aufgestellten Regeln fest. Neben der Einheit der Handlung ist die der Zeit streng gewahrt; die ganze Handlung spielt sich während des Verlaufes eines Tages ab. Die Einheit des Ortes ist gleichfalls festgehalten. Die einzelnen Szenen spielen sich, wenn sie auch an verschiedenen Plätzen vor sich gehen, immer in Neapel ab. Ein allzuhäufiger Szenen-

wechsel ist dadurch vermieden; es enthalten der erste und fünfte Akt nur eine Szene, der zweite, dritte und vierte Akt je zwei Szenen.

Die Sprache in Sheils Drama erinnert durch ihren vornehmen Schwung und die grosse Vorliebe für Vergleiche und kühne Bilder an Shakespeare, worauf Ward in folgenden Worten hinweist: The diction, which is very fluent and elegant, seems Sheil's own, though he occasionally borrows a flower from Shakespeare.[1])

An eindrucksvollen Szenen ist in dem Stück kein Mangel. Erschütternd und zu Herzen gehend wirken vor allem die Szenen, in denen Vicentio seiner Verlobten ihre Untreue vorwirft und doch beim Anblick ihres holden, unschuldsvollen Antlitzes trotz der erdrückendsten Beweise an ihrer Schuld zweifeln muss. Ergreifende Worte stehen ferner dem Dichter zur Verfügung, wenn er Evadne hinter scheinbarer Fröhlichkeit ihrem Bruder den Grund ihrer Traurigkeit verheimlichen lässt. Ihr mühsam unterdrückter Schmerz bricht plötzlich mit umso stärkerer Gewalt hervor, ihr unnatürliches Lachen schlägt unerwartet in den Ausdruck der grössten Verzweiflung um (Akt II, 2 und Akt III, 1). Ich führe hier die betreffende Stelle des III. Aktes an:

> Look at me, good Colonna! — now, Colonna,
> Can yon discern a sorrow in my face?
> I do not weep, I do not, look upon me —
> Why, I can smile, Colonna. *(Bursts into tears.)*
> Oh, my brother! —

Als ein Fehler der Komposition ist die versöhnende Schlusshandlung zu bezeichnen, die mit der ganzen vorausgehenden Handlung nicht recht im Einklange steht und durch die an der Leiche Ludo-

1) Ward, vol. II, pag. [illegible]. Anm. 2.
313

vicos geführten Gespräche beinahe trivial wirkt. Was die Bekehrung des Königs anbetrifft, so können wir uns nicht des Zweifels erwehren, dass sie von keiner langen Dauer sein wird.

Die Charaktere der einzelnen Personen sind mit starken, sicheren Strichen entworfen. Zu tadeln ist aber, dass der Dichter das Hauptinteresse des Dramas zu sehr auf die Heldin Evadne konzentriert, so dass ihr Verlobter Vicentio neben ihr als ein schwächlicher, ihrer Liebe unwürdiger Charakter erscheint. Wie schon in der Einleitung zu diesem Stück bemerkt ist, ist der Grund dieser einseitigen Bevorzugung der Hauptheldin darin zu suchen, dass Sheil bestrebt war, in ihr eine dem Spiel der Schauspielerin Miss O'Neil genehme Rolle zu schaffen.

Einfluss von Shirleys *Traitor* auf das Drama.

In der bereits kurz erwähnten Vorrede zur *Evadne* sucht Sheil in folgenden Worten sein Verhältnis zu Shirleys Drama klarzustellen:

The Author has employed a part of the fable of Shirley's *Traytor* in the construction of his plot. In that tragedy, a kinsman, and favourite of the Duke of Florence, contrives to excite in him a dishonourable passion for the sister of a Florentine nobleman, as the means of procuring the murder of the Duke by the hand of the injured brother, and thus opening the way for his own elevation to the throne.

To that extent only the plot of this tragedy is derived from Shirley. The incidents, situations, distribution, characters, and language, (such as they are), the Author hopes he may be pardoned for observing, are his own, It will, perhaps, be thought, that this detracts from his claim to the merit of originality — He does not think so. — No one contests the originality of Douglas, because Home took his plot from an old ballad, and even profited by the *Merope* of Voltaire. — Rowe's *Fair Penitent* is a still stronger case; that fine tragedy is modelled on Massinger's *Fatal Dowry*; — Otway and Southerne rarely invented their plots.

The Author trusts his introduction of these names will not be misinterpreted. He mentions them for the purpose of justifying himself, by the authority of their example.

Obwohl auch Robert Dunlop in seinem Artikel über Sheil[1]) sich dieser Ansicht anschliesst und von dem Stücke erklärt „it has little except the plot in common with the older play", so lässt sich doch Sheils Anspruch auf dichterische Originalität nicht aufrecht erhalten.

Schon ein kurzer Überblick über die in Sheils Drama dargestellten Charaktere lässt erkennen, dass sie bis auf wenige und geringe Änderungen getreue Abbilder der in Shirleys *Traitor* auftretenden Hauptpersonen sind. Der König von Neapel ist genau so willkürlich und sinnlich wie der Herzog Alexander, der Günstling Ludovico ein ebenso grosser Verräter und Umstürzler wie Lorenzo, Colonna ebenso hitzig und ehrliebend wie der familienstolze Sciarrha. Der edle, aber in seiner Liebe zu Evadne so leicht wankende Vicentio findet sein deutliches Vorbild in Pisano, während Evadne in ihrer Reinheit und aufopferungswilligen Liebe zum Bruder und zum Verlobten eine zweite Amidea ist. Nur Olivia findet im *Traitor* kein klares Vorbild, obwohl sie durch die angenommene Rolle als Freundin und bevorzugte Rivalin Evadnes etwas an Oriana erinnert. Sie bleibt wie diese eine blosse Nebenfigur und tritt nach dem dritten Akte nicht wieder auf.

Noch befremdlicher als die Ausnutzung der im *Traitor* gezeichneten Charaktere wirken die mitunter beinahe wörtlichen Entlehnungen, die Sheil sich bei der Benutzung seiner Vorlage gestattet hat. Ich beschränke mich darauf, die auffallendsten dieser Entlehnungen anzuführen:

---

1) *Dict. of National Biogr.* Bd. 52. S. 18.

Colonna stellt das Verdienst einer einzigen edlen Tat höher als alle ruhmreichen Grabreden und Prunkdenkmäler.

Evadne, I. 1.

Col: A single virtuous action has more worth
Than all the pyramids, and glory writes
A more enduring epitaph upon
One generous deed than the sarcophagus
In which Sesostris meant to sleep.

vgl. *Traitor,* V. 1.

Amidea: When our souls shall leave this dwelling,
The glory of one fair and glorious action
Is above all the 'scutcheons on our tomb
Or silken banner over us.

Ludovico verteidigt sich vor dem König gegen die Anklagen Colonnas.

Evadne, I. 1.

Lud.: In your love
My fortunes grow and flourish unto heaven;
And I should win by treason but the load
Of the world's execration.

vgl. *Traitor,* I. 2.

Lorenzo: In you I live and flourish;
What in your death can I expect to equal
The riches I enjoy under your warmth? — —
— — — — — or can I
Expect the people will reward your murderer
With anything but death?

Ludovico erklärt Vicentio töten zu müssen, da ihm dieser bei der Erlangung des Thrones im Wege steht.

Evadne, I. 1.

Lud: Well I know, his influence in the state
Would, when the king is sent to paradise,
Be cast between me and the throne.

vgl. *Traitor,* I. 1.

Lorenzo: For Cosmo we shall prune his fortune thus.
Oriana's wealth would swell him in the state;
He grows too fast already.

Ludovico gibt angesichts eines den König vorstellenden Bildes seinem Hasse gegen den Fürsten Ausdruck.

Evadne, I. 1.

Ha! dost thou smile upon me? — I will turn
Those glittering eyes, where love doth now inhabit
To two dark hollow places, for Death
To keep his mouldering state in.

Vgl. *Traitor,* V. 2.

Lorenzo: He smiles, he smiles upon me! I will dig
Thy wanton eyes out, and supply the dark
And hollow cells with two pitch-burning tapers.

Trotz ihres Schmerzes wünscht Evadne ihrem abtrünnigen Verlobten eine glückliche Ehe mit Olivia, um dann gleich Amidea ihrer Sehnsucht nach dem Tode Ausdruck zu geben.

Evadne, III. 1.

Ev.: May you be happy with that happier maid
That never could have loved you more than I do,
But may deserve you better. — May your days,
Like a long, stormless summer, glide away,
And peace and trust be with you.

Vgl. *Traitor,* IV. 2.

Amidea. — I have done; pray be not angry,
That still I wish you well; may Heaven divert
All harms that threaten you; full blessings crown
Your marriage! I hope there is no sin in this;
Indeed, I cannot choose but pray for you.
This might have been my wedding-day.

Colonna verbirgt sich, um Zeuge der Unterredung Evadnes mit dem König zu werden und die Schwester im Falle ihrer Einwilligung mitsamt ihrem Verführer zu töten.

Evadne, V. 1.

Col: I will try her —
I know not what she means, but hitherto,
I deemed her virtuous. — If she fall, she dies. —
I'll here conceal myself, and if in word

She give consent, I'll rush upon them both
And strike one heart thro' the other.

Vgl. *Traitor,* III. 2.

Sciarrha: If she do yield
To the hot encounter, ha! 't will then be just,
That both their hearts weep blood to purge their lust.

Der König spricht Evadne für ihre erfolgreichen Bemühungen, sein Herz auf den rechten Weg zu lenken, seinen Dank aus.

Evadne, V. 1.

King: Thou hast wrought
A miracle upon thy prince's heart,
And lifted up a vestal lamp to show
My soul its own deformity—my guilt!

Vgl. *Traitor,* III. 3.

Duke: I dare not think awry; again I ask
Forgiveness; in thy innocence I see
My own deformity.

Schon aus den meisten der angeführten Beispiele lässt sich erkennen, in wie engem Zusammenhange die Handlung des Sheil'schen Dramas zu der des *Traitor* steht. Am auffälligsten zeigt sich diese Abhängigkeit Sheils im V. Akte seines Stückes, der sich eng an den III. Akt (vgl. 2. und 3. Szene) des Shirley'schen Dramas anschliesst: Die Vorkehrungen zum Morde, die von Colonna belauschte Unterredung des Königs mit Evadne, die Aussöhnung der Geschwister mit dem von seiner Leidenschaft geheilten Fürsten sind nur getreue Wiedergaben dort behandelter Motive. Die einzige Änderung in Sheils Drama besteht darin, dass der Verräter in die ihm von Colonna gestellte Falle geht und so die Handlung zum schnellen Abschluss bringt.

Schlussbetrachtung.

Was den literarischen Wert der drei Stücke anbetrifft, so ist Shirleys *Traitor* den beiden anderen Dramen durchaus vorzuziehen. Wenn man die Schärfe

der Charakteristik, die zarte, alles Anstössige und Theatralische vermeidende Behandlungsweise des Stoffes im *Traitor* mit der Technik und Charakteristik in Tourneurs *The Revenger's Tragedy* vergleicht, so kann es kaum zweifelhaft sein, welchem von beiden Stücken der Vorrang gebührt. Aber auch Sheils *Evadne, or The Statue* vermag, obwohl es die Tourneur'schen Fehler vermeidet, infolge des Mangels an Originalität und Fülle der Handlung nicht, Shirleys Stück den Vorrang streitig zu machen.

Mit Recht kann daher Shirley durch seinen *Traitor* den vollsten Anspruch auf unsere Wertschätzung erheben, um so mehr, als es noch immer seine jahrhundertelange Missachtung wieder gut zu machen gilt, die ihn als einen der Hauptrepräsentanten des Verfalls der englischen Bühnendichtung nach Shakespeare hingestellt hatte. Den Grund zu dieser Missachtung gab Dryden durch eine äusserst harte Kritik Shirleys in der gegen Shadwell gerichteten, 1682 veröffentlichten, satirischen Dichtung *Mac Flecknoe*[1]). Dort heisst es (Vers 29—30):

> Heywood and Shirley were but types of thee,
> Thou last great prophet of tautology

und einige Verse weiter (102—103):

> Much Heywood, Shirley, Ogilby there lay,
> But load of Shadwell always choked the way.

„Ein anderer Kritiker des 17. Jahrhunderts, John Oldham, spricht . . . mit geringerer Verachtung von Shirleys Werken als *moulding with Sylvester's in Duck Lane shops*“.[2]) Ein dritter Satiriker jenes Zeitraumes, Robert Gould, nennt Shirley:

---

1) *The Poetical Works of* John Dryden. *Globe Edition.* London 1894, S. 141—150.

2) Nissen, S. 5.

The scandal of the ancient stage,
Shirley, the very d'Urfey of his age[1]).

Einer der ersten, die auf die dichterische Bedeutung Shirleys hinweisen, war Charles Lamb. Er nennt unseren Dichter „the last of a great race, all of whom spoke nearly the same language, and had a set of moral feelings and actions in common".[2])

Doch erst nach dem Erscheinen der gesamten Werke Shirleys im Jahre 1833[3]) begann man in England die Bedeutung des Dichters für das nachshakespeare'sche Drama zu würdigen und zur Erkenntnis zu gelangen, dass „to study the drama in the process of pulverisation we must turn not to him, but to Glapthorne, Brome, and Jasper Mayne. Shirley, an essentially literary poet, took up the drama as literature, and held it up for fifteen years in an artificial condition. Meanwhile, outside his compact and unaltering stage, it was rapidly sinking year by year." (Gosse in *Mermaid Series,* pag. VII.—VIII. Einl.)

Von der deutschen Kritik wird Shirley leider noch immer vernachlässigt. Bezeichnend hierfür ist das abfällige Urteil, das Wülker in seiner *Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig u. Wien 1896, S. 323), über den Dichter fällt: „Unter seinen Schauspielen ist der Verräter *(The Traitor)* das charakteristischste. Es bringt einen sehr abstossenden Stoff auf die Bühne,

---

1) Vgl. *Dict. of Nat. Biogr.* Bd. 52, S. 129.

2) Vgl. *Dict. of Nat. Biogr.* Bd. 52, S. 129.

3) *The Dramatic Works and Poems of* James Shirley, *with Notes by* William Gifford, *and Additional Notes, and some Account of Shirley and his Writings. By* Alexander Dyce. 6 vols. London 1833.

und ebenso abstossend ist der Liebe Grausamkeit (*Love's Cruelty*) etc.- Dieses eine Beispiel dürfte zur Genüge zeigen, wie wenig Shirley in Deutschland gekannt und gewürdigt ist. Sollte es nun in vorliegender Arbeit gelungen sein, in dem Vergleiche der drei Dramen von Tourneur, Shirley und Sheil einen die Kenntnis und Würdigung Shirleys fördernden Beitrag zu liefern, so wäre der Hauptzweck des Verfassers erreicht.

Literatur.

Anglia, Bd. VIII.

Belleforest, Histoires Tragiques, vol I—VII, Paris 1564.

Bulthaupt, Die Dramaturgie des Schauspiels. II Shakespeare.

Chambers's Cyclopaedia of English Literature, vol. II, III. London and Edinburgh 1902.

Chettle, Hoffman, or, A Revenge for a Father. Neudruck, besorgt von Ackermann, Bamberg 1894.

Delius, Shakespeare's Werke.

Dictionary of National Biography, vol. 52 und 57, London 1900.

Dryden, Poetical Works, Globe Edition. London 1894.

Freytag, Technik des Dramas, Leipzig 1898.

Gardiner, A Student's History of England, London 1900.

Hazlitt, Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth. London 1821.

Junker, Grundriss der Geschichte der französischen Literatur, Münster 1902.

Kannegiesser, Beaumont und Fletcher's dramatische Werke, Berlin 1807—1808.

Max Koch, Shakespeare.

Koeppel, Studien über Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker (Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, Bd. IX, 1905).

Koeppel, Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts. (Quellen und Forschungen, Bd. 70.)

Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's Philip Massinger's und John Ford's. (Quellen und Forschungen, Bd. 82.)

Lafoscade, Le théâtre d'Alfred de Musset, Paris 1901. (Thèse.)

Lessing, Hamburgische Dramaturgie.

Machiavelli, Florentinische Geschichten. Deutsch von A. Reumont, Leipzig 1846.

Mermaid Series: The Best Plays of James Shirley, With Introduction and Notes by Edmund Gosse.

— The Best Plays of Webster and Tourneur. With an Introduction and Notes by John Addington Symonds.

Alfred de Musset, Oeuvres, Paris 1882 (Verlag Charpentier).

Nissen, James Shirley, Realschulprogramm, Hamburg 1901.

Rapp, Studien über das englische Theater, Tübingen 1862.

Reumont, Geschichte Toskanas, 1. Teil, Gotha 1896.

The Fortnightly Review, vol. 47, London 1890.

The Quarterly Review, vol. 49, London 1833.

Roscoe, The Life of Lorenzo de'Medici, vol. II, Heidelberg 1825.

Sheil, Evadne, or, The Statue, London 1819.

Thompson, A History of English Literature, London 1901.

Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst.

Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne, London 1875.

Wülker, Geschichte der englischen Literatur. Leipzig und Wien 1900.

Lebenslauf.

Ich, Kurt Eckert, evangelischer Konfession, Sohn des Königl. Eisenbahn-Zugführers Franz Eckert, wurde am 26. September 1884 zu Dirschau geboren. Seit Ostern 1894 besuchte ich das Realgymnasium zu St. Johann in Danzig, das ich Ostern 1903 nach neunjährigem Besuche mit dem Zeugnis der Reife verliess, um an der Königl. Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr. neuere Philologie zu studieren. Zu Beginn des W.-S. 1906/07 meldete ich mich zur Doktorprüfung, die ich am 20. Dezember 1906 bestand.

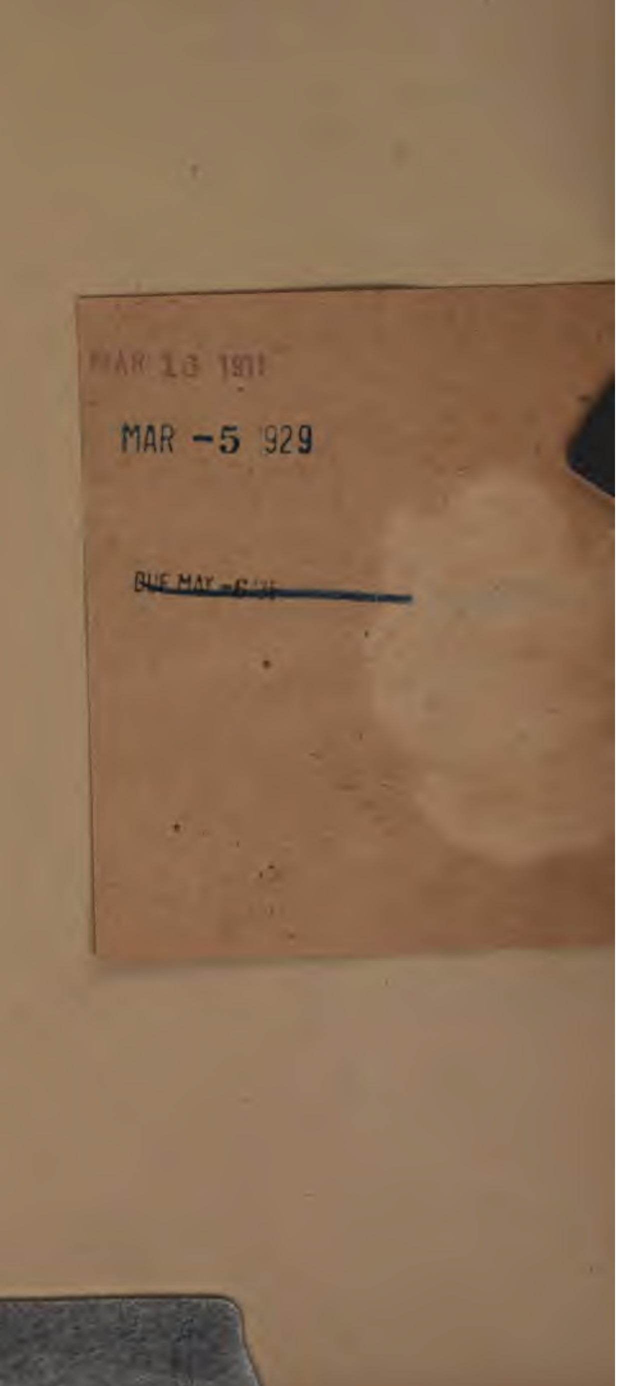
Vorlesungen habe ich bei folgenden Herren Professoren und Dozenten gehört:

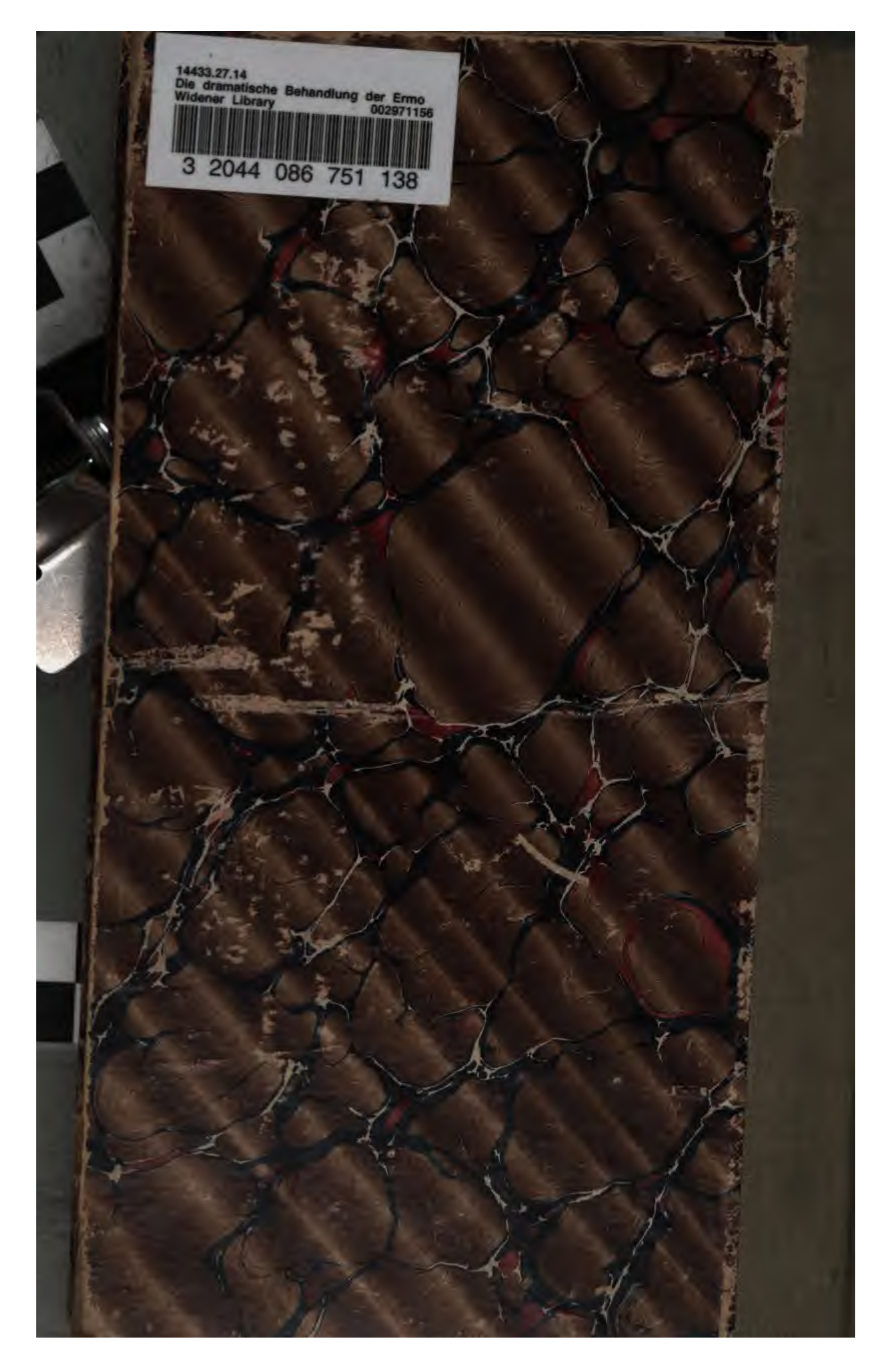
Bastier, Baumgart, Kaluza, Koschwitz†, Krauske, Lote, Mallin, Meumann, Schultz-Gora, Thurau, Uhl, Walter, Wentscher.

Ihnen allen fühle ich mich zum Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Dr. *Kaluza*, der mich während meiner Studienzeit stets mit seinem Rate unterstützt hat.






MAR 18 1931
MAR -5 1929
DUE MAY -6 '31


14433.27.14
Die dramatische Behandlung der Ermo
Widener Library 002971156
3 2044 086 751 138